Studien über das Verhältnis der niederrheinischen und französischen Architektur in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts.

Teil I:

Die niederrheinischen Apsidengliederungen nach normännischem Vorbilde.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Berlin

von

Ernst Gall

aus Danzig.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Tag der Promotion: 2. Juni 1915.

Referenten:

Prof. Dr. Goldschmidt,

Prof. Dr. Loeschke.

Druck von Gebauer-Schwetschke G. m. b. H., Halle a. S.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort V

Kap. I. Der Aufriß der Dreikonchenanlage in S. Aposteln zu Köln 1

Kap. II. S. Aposteln und der Charakter der älteren niederrheinischen Kunst 5

A. Das konstruktive System 5

B. Das System der rheinischen Wandgliederungen 6

Kap. III. Die Quellen der Apsisgliederung von S. Aposteln 21

A. Das normännische Gliederungssystem und seine Bedeutung für die Entwicklung der französischen Gotik 21

Exkurs über die Rippengewölbe und ihre Bedeutung für die Entstehung der französischen Gotik . 24—64

B. Die Apsis von San Fedele in Como 72

C. Die Herkunft der Apsidengliederung von S. Aposteln 76

Kap. IV. Die niederrheinischen Apsisgliederungen nach dem Muster von S. Aposteln zu Köln . . 80

A. S. Maria im Kapitol 80

B. Groß S. Martin und Brauweiler 81

C. Die Kirche der Zisterzienserabtei Heisterbach 86

D. Chronologische Untersuchungen 92

E. S. Kunibert in Köln 98

F. S. Quirinus in Neuß 104

Chronologische Übersicht über die nach normännischem Vorbilde gegliederten Apsiden der Kölner Diözese 110

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547615_0093

Vorwort.

In der Regel pflegen architekturgeschichtliche Untersuchungen entweder eine Reihe stilistisch zusammengehöriger Bauten in chronologischer Ordnung vorzuführen oder ein einzelnes hervorragendes Bauwerk monographisch zu behandeln. Die vorliegende Arbeit beabsichtigt keines von beiden, sie versucht, einen dritten Weg einzuschlagen, indem sie gewisse architektonische Formen verfolgt und deren Bedeutung für die Geschichte einer bestimmten Periode festzustellen sich bemüht.

Es handelt sich dabei um die Baukunst am Niederrhein in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, also um eine Phase der mittelalterlichen Architekturentwicklung jener Gegend, die man herkömmlicherweise als „Übergangsstil" bezeichnet. Die Probleme, welche sich einem angesichts der Denkmäler dieser Periode aufdrängen, die zwischen „romanischer" und „gotischer" Kunst steht, sind zahlreiche und schwierige. Ich habe nun nicht von vornherein solche prinzipieller Natur aufrollen wollen, sondern mich zunächst gefragt, wo denn ein neuer stilistischer Charakter zum ersten Male deutlich zu spüren sei. Die Dreiconchenanlage der Kirche zu den heiligen Aposteln in Köln schien mir das älteste Monument zu sein, in dem sich deutlich eine Denkungsart zu erkennen gibt, für die sich am Rhein heimische Traditionen nicht nachweisen lassen. Sie kommt nicht in der Gesamtanlage, nicht in der Konstruktion, auch nicht in der Bauornamentik zum Ausdruck, sondern in einer bestimmten Form der inneren Wandgliederung: dem Laufgang der Apsiden mit seinen Freistützen. Es war nun nicht schwierig, zu erkennen, daß gerade diese Bildung später nicht nur häufig wiederholt wurde, sondern geradezu charakteristisch ist für die ganze, uns hier beschäftigende Zeit, zumal zahlreiche andere Gliederungsformen mit ihr innerlich zusammenhängen, die die Physiognomie des „Übergangsstiles" aufs entscheidendste beeinflußt haben. Alle diese neuen architektonischen Elemente sind französischen Ursprungs, und zwar sind sie als Ausdruck eines bestimmten Bauideals anzusehen, das in Frankreich geradewegs zur Gotik geführt hat. Es ergab sich also die interessante und ganz natürliche Parallele, daß diejenigen Formen der französischen Kunst, die in ihrem Mutterlande auf dem Boden jener protogotischen Denkart gewachsen waren, am Rhein die wichtige Rolle übernahmen, weiteren französischen Einflüssen den Zugang zu erleichtern, mit denen zusammen sie auch hier die „Gotik" vorbereiteten. Man wird erkennen, daß ich bei dieser Sachlage auf die französischen Grundlagen ausführlich eingehen und vor allem näher begründen mußte, wie ich mir dort das allmähliche Werden der Gotik denke; weil ich hier den üblichen Anschauungen durchaus nicht beipflichten kann, war es nötig, mit einer gewissen Breite das vorzutragen, was mir als das eigentlich Wesentliche erscheint.

Unter solchen Umständen mußte es schwierig sein, die geeignete Methode der Behandlung zu wählen. Es gab hier zwei Wege: ich hätte alles, was Frankreich angeht, voranstellen und dann mit Ausschluß jeder Abschweifung die niederrheinische Entwicklung darlegen können, oder ich konnte von dem besonderen Fall, also der Kölner Apostelkirche, ausgehen und die französischen Denkmäler jedesmal dann in den Bereich meiner Untersuchungen ziehen, wenn die Gelegenheit sich darbot. Beide Methoden haben ihre Vorteile: die erste ist sicherlich übersichtlicher und gestattet eine schärfere Konzentration, während die zweite es erlaubt, allmählich den Kreis der Betrachtung zu erweitern und so Schritt für Schritt die Begriffe zu entwickeln. Diese zweite Art der Behandlung ist hier gewählt worden, vor allem deshalb, weil es ja erst galt, die Gliederungsformen der Apostelapsiden als verwandt mit französischen Bildungen zu erweisen. Man findet also die Untersuchung über die Grundlagen der französischen Gotik erst in der Mitte der Arbeit, deren ersten Teil ich hier vorlege: er

umfaßt — was das niederrheinische Gebiet betrifft — lediglich die Apsidengliederungen, bleibt also bei dem einen Motiv stehen, von dem ich in S. Aposteln ausgegangen bin. Später sollen die Gliederungen der Quer- und Langhäuser behandelt werden, für die ein zweiter Teil vorgesehen ist.

An Abkürzungen sind nur folgende verwendet:

D-B = G. Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1887—1901, 2 Bde. Text und 5 Bde. Tafeln.

Rh = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im Auftrage des Provinzialverbandes herausgegeben von Paul Clemen, Düsseldorf 1891 ff. (im Erscheinen begriffen).

SS = Die „Scriptores"bände der „Monumenta Germaniae historica".

Die Hinweise auf die Tafeln beziehen sich auf die bei Georg Reimer, Berlin, in Buchform erscheinende Ausgabe mit 80 Tafeln.

Kapitel I.

Der Aufriß der Dreiconchenanlage in S. Aposteln zu Köln.

Am Ende des XII. Jahrhunderts scheinen plötzlich ganz neue architektonische Ideen am Niederrhein aufzutauchen. Sie finden ihren ersten Ausdruck in den höchst eigenartigen inneren Wandgliederungen der Dreiconchenanlage von S. Aposteln in Köln (Taf. I)[1]. An allgemeinen Beschreibungen und Würdigungen des berühmten Baues[2]) ist kein Mangel, ich will diese nicht wiederholen, sondern gleich die auffallendste und bisher fast unbeachtet gebliebene Erscheinung genauer analysieren: sie besteht in dem ganz merkwürdigen Aufriß der Apsiden. Da alle drei in ihren wesentlichen Dispositionen gleich behandelt sind, genügt es, eine von ihnen näher zu untersuchen. Ich wähle die Concha des nördlichen Querhauses und gebe die Abweichungen der Chorapsis in den Anmerkungen an. Die Besprechung der geraden Chor- oder Querhauswände soll erst später erfolgen.

Der Grundriß der Apsis (Taf. II) ist, wie gewöhnlich in dieser Periode, halbkreisförmig, das Gewölbe ist eine normale Halbkuppel; die Besonderheiten der Anlage liegen lediglich im vertikalen Aufbau der Wand. Diese zeigt zwei etwa gleichhohe Geschosse, die aber beide verschieden behandelt sind. Das untere von ihnen weist eine Reihe von drei flachen, segmentförmigen Nischen auf,

---

[1]) Aufnahmen: Boisserée, Denkmale der Baukunst vom VII. bis zum XIII. Jahrhundert am Niederrhein, München 1833, Taf. 17—19; D-B, Taf. 166, 1 und 207, 2. Photographien: die Aufnahmen der kgl. preuß. Meßbildanstalt geben den Zustand vor der Restauration und neuen Verkleidung mit Mosaiken, 1889. Literatur: eine spezielle Monographie größeren Umfanges ist nicht erschienen, die Arbeit von Max Hasak, die Kirchen Groß St. Martin und St. Aposteln in Köln = die Baukunst, Heft 11, kann diesem Mangel nicht abhelfen. Die „Literatur in größerem Zusammenhange“ anzuführen, hat keinen Zweck, da die uns beschäftigende Apsisgliederung keine besondere Aufmerksamkeit gefunden hat. Chronologie: der Ostbau ist nicht eigentlich datiert. Man gibt aber allgemein an, der Neubau sei nach einem Brande im Jahre 1199 erfolgt. Soweit ich sehe, beruht dieses Datum lediglich auf einer Notiz des Gelenius (cf. De admiranda magnitudine Coloniae, Köln 1645, p. 296). Dieser sagt nicht, woher sein Datum stammt; es heißt bei ihm: „Post haec ab obitu Piligrimi sexagesimo tertio anno, aerae Christianae millesimo nonagesimo nono conflagravit basilica Sanctorum Apostolorum, ut est in manuscriptis meis: et rursus in cineres abijt elapso integro saeculo Anno 1199 cum Adolphus I Archiepiscopus praesideret“. Bei dieser Angabe von zwei Bränden, die genau in einem Zeitabstand von 100 Jahren erfolgt sein sollen, ist er offenbar einem Irrtum gefolgt, den bereits seine Quellen zeigten. Man vergleiche die folgenden Nachrichten: „Anno M· LXXXXIJ in die beati Urbani ecclesia sanctorum apostolorum incendio est combusta“ (Annales Agrippinenses, ed. SS. XVI, p. 736), und: „Anno 1192, in die beati Urbani ecclesia sanctorum apostolorum incendio est consumpta“ (Notae Colonienses, ed. SS. XXIV, p. 363). Aus dieser Gegenüberstellung geht deutlich hervor, daß das Ereignis nur einmal stattgefunden hat, und daß in einem der beiden Fälle die Jahrhundertzahl corrumpiert worden ist. Der ältere von den beiden wiedergegebenen Texten ist der, der die Feuersbrunst zum Jahre 1192 meldet. Zieht man den Baubefund hinzu, so wird klar, daß dieser ältere Text, abgefaßt in den siebziger Jahren des XIII. Jahrhunderts, den richtigen Sachverhalt wiedergibt, soweit es zunächst die Jahrhundertzahl angeht. Aber Gelenius schrieb 1199, jene Quelle 1192. Wo liegt die Wahrheit? Schon sehr früh muß hierüber die Tradition unklar geworden sein, wir finden nämlich in Chroniken des XIV. bis XV. Jahrhunderts — mit der falschen Jahrhundertzahl — die Verlegung dieses Ereignisses in das Jahr 92, wie 97, wie 98 (cf. „Chroniken der deutschen Städte“, Bd. XIII). Bei Gelenius ist es also nur eine neue Variante, wenn er 99 mitteilte. Da er schon in der Jahrhundertzahl keine gute Kritik geübt hat, so wird man auch hier seiner Angabe keinen besonderen Wert beimessen können und nur derjenigen Nachricht Glauben schenken dürfen, die als die älteste von allen uns überlieferten anzusehen ist. Und da steht jene zitierte Angabe der „Notae Colonienses“ obenan. Wenn man also für die Baugeschichte von S. Aposteln jene Brandnachricht heranziehen will — und nichts spricht dagegen — so wird man das Jahr 1192 und nicht 1199 anzugeben haben.

[2]) cf. als besonders gut gelungene Würdigung die von Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 2. Auflage, Bd. 5, Düsseldorf 1872, p. 247 ff.

die durch runde, auf dünnen Pilastern ruhende Arkaden eingerahmt werden[1]). Über einem einfachen Gesims, das die beiden Geschosse voneinander trennt, springt dann die Mauer im rechten Winkel bedeutend zurück und gewährt so im Obergeschoß Raum für einen Laufgang. Seine Rückwand ist von drei rundbogigen, fast die ganze Höhe einnehmenden Fenstern durchbrochen, deren Achsenstellung der der unteren Nischen entspricht. Vorne haben zwei hohe, freistehende Pfeiler von trapezförmigem Grundriß Platz gefunden, die auf ihrer Vorderseite über einem hohen Sockel mit zwei schlanken Säulen besetzt sind. Sie stehen genau über den Pilastern des Untergeschosses und nehmen auf den weit gespannten Rundbögen, die sie miteinander und den Wandecken des Querhauses[2]) verbinden, das Gewölbe auf, in das sie tief einschneiden. Diese Bögen sind so breit gebildet, daß sie gleich transversalen Halbtonnen den Laufgang überspannen, indem ihnen zwischen den Pfeilern und der Rückwand wieder besondere kleine Bögen als Auflager dienen, die sich naturgemäß von den vorderen Stützen zur hinteren Wand verbreitern. Besonders zu beachten ist, daß jene großen Bögen, die in die Halbkuppel eingreifen, gegen diese hin leicht ansteigen[3]) und somit einer Zuleitung des Druckes auf die Außenmauer förderlich sind.

Diese Anlage ist gegenüber den älteren Bauten des Niederrheins sehr kompliziert. Sie setzt bei dem Architekten vor allem ein sehr genaues Verständnis[4]) der statischen Verhältnisse voraus. Auf sie wird also zunächst einmal näher einzugehen sein. Zu dem Zwecke ist natürlich nicht nur die innere Gliederung, sondern der gesamte Querschnitt der Apsis heranzuziehen.

Bekanntlich sind in jedem Gewölbe und so auch in der vorliegenden Halbkuppel im wesentlichen zwei Kräfte wirksam. Das ist zunächst die senkrecht drückende Last, die sich aus der Stärke des Gewölbes und dem Eigengewicht des zur Herstellung verwendeten Materiales ergibt, außerdem aber noch der sogenannte Seitenschub. Dieser kann als gleichgroße Gegenkraft jener Energie aufgefaßt werden, die vermöge des Steinschnittes oder der Mörtelbettung, entgegen der Schwerkraft, die Steinlast des Gewölbes in der Schwebe erhält. Theoretisch wirkt diese Kraft in horizontaler Richtung. Zur Ermittlung der wahren Druckverhältnisse innerhalb eines beliebigen Mauerstückes denkt man sich diese Kräfte zu ihrer Resultierenden im Kräftedreieck zusammengesetzt. Diese Resultierende, die graphisch als sogenannte Stützlinie eingezeichnet werden kann, stellt den durch Widerlager zu bekämpfenden Gesamtdruck dar. Ich habe sie für den vorliegenden Fall in einem sehr vereinfachten Schema an einer Querschnittszeichnung (Taf. III) wiedergegeben, um eine gewisse Anschaulichkeit zu gewähren. Es versteht sich von selbst, daß zu ihrer Konstruktion keine großen Berechnungen angestellt wurden; das wäre auch gänzlich unnötig, denn da der Bau ohne nachträgliche Verankerungen seine Standfestigkeit völlig bewahrt hat, so muß diese Drucklinie theoretisch überall im mittleren Drittel, dem Kerne des Mauerwerkes, verlaufen. Gezeigt werden soll damit auch nur, in welcher Weise etwa die widerlagernden Kräfte angreifen.

Es stelle a den horizontal angreifenden Seitenschub, b die senkrecht wirkende Last dar; diese sind zur Resultierenden c, der Hauptdrucklinie des Gewölbes, zusammengesetzt. Ihre Richtung wird nacheinander beeinflußt: in A durch den Druck des zur Zwerggalerie gehörigen Tonnengewölbes und in B durch das Gewicht des Mauerstückes über B. Über dem inneren Laufgang wird der Druck eine Spaltung erfahren und sich dann seitlich in der Wand und den Freistützen fortpflanzen. Uns interessiert hier nur die Richtung des Druckes in den vorderen Stützen auf dem Laufgang: man wird leicht erkennen können, daß sie hier nahezu senkrecht ist, bestimmt von der Last der darüberliegenden Steinmassen. Infolgedessen können also die Freistützen bei widerstandsfähigem Material sehr leicht und schlank gebildet werden, ohne alle Gefährdung des Bauganzen. Sie könnten tatsächlich noch sehr viel dünner sein, als das in S. Aposteln der Fall ist; im Verlaufe der Entwicklung wurde von dieser Möglichkeit andernorts ausgiebig Gebrauch gemacht, worauf noch hingewiesen werden wird. Diese Freipfeiler des Laufganges sind untereinander und mit den Chorwänden kräftig

[1]) Im Chor sind die Nischen von rundbogigen Fenstern durchbrochen. An Stelle der Pilaster finden sich hier neben der mittleren Nische je zwei nebeneinander gestellte schlanke Säulen und an den Apsisecken einfache Säulen, auf denen die Arkaden ruhen.

[2]) Im Chor sind diese Wandecken genau wie im Untergeschoß mit einer Säule besetzt.

[3]) Dieses übertrieben gezeichnet bei Boisserée und D-B.

[4]) Selbstverständlich ist dieses nur praktisch, nicht theoretisch begründet gewesen.

verspannt durch die breiten Bögen, die sie an einem seitlichen Ausweichen verhindern. Der Unterbau ist in sehr glücklicher Weise durch die Anlage der Nischen so gegliedert, daß die am meisten beanspruchten Punkte des Oberbaues eine genügend feste Unterstützung und breite Basis finden. — Die wesentlichsten Fragen der Statik sind damit erörtert, es bleibt uns nur noch übrig, darauf hinzuweisen, daß die Halbkuppel an ihrer inneren Peripherie eine ausreichende Widerlagerung durch die Halbtonne des Querhausgewölbes findet. Dieser ganze Aufbau stellt sich also zunächst einmal in konstruktiver Hinsicht als ein wohldurchdachter und trefflich ausgeführter Organismus dar. Will man die dabei zugrunde liegende Idee mit einem Satze kurz bezeichnen, so kann man sagen, es sei hier das System der nach innen gezogenen Strebepfeiler verwendet, und zwar in komplizierter Ausgestaltung, indem den durch die Nischenbildung des Untergeschosses gegebenen Mauerverstärkungen oben eine Folge von Freistützen entspricht, die durch Bogen verbunden sind.

Was war nun aber der Zweck dieser Anlage, warum schritt man zu einer so komplizierten Anordnung? — Man darf bei Beurteilung dieser wichtigen Frage nicht aus dem Auge verlieren, daß die Widerlagerung des Gewölbes ja sehr viel einfacher in der alten Weise, ohne Anwendung der Mauerdurchbrechungen und des Laufganges zu erreichen gewesen wäre, wenn man sich damit begnügt hätte, eine genügend starke Mauer aufzuführen. Für die Bekämpfung des Gewölbeschubes an sich hat also keine Erleichterung geschaffen werden sollen; es ergaben sich, rein konstruktiv betrachtet, überhaupt keine Vorteile, abgesehen von der ziemlich geringfügigen Materialersparnis. Diese wurde jedoch reichlich aufgewogen durch die schwierigere und bedeutend mehr Zeit beanspruchende Ausführung, denn die zahlreichen Bögen verlangten natürlich eine weit höhere Arbeitsleistung, als die einfache alte Mauer. Ebensowenig waren praktische Rücksichten maßgebend: die unteren Nischen sind nicht tief genug, um Raum für die Aufstellung von Altären zu gewähren; der obere Laufgang konnte zwar praktische Verwendung finden, um Feiertagsdekorationen bequemer anbringen zu können oder Reparaturen vorzunehmen, allein niemand wird sich der Meinung hingeben wollen, daß dies die eigentliche Ursache für die Gestaltung abgegeben habe; endlich war auch die Zuführung des Lichtes keineswegs günstiger als bisher beschaffen, indem die Größe der Fenster das damals übliche Maß nicht überschritt. Man wird also erkennen müssen, daß mit einer Erklärung, die den Zweck der Anlage in konstruktiven und praktischen Verbesserungen sieht, den Dingen nicht beizukommen ist und als wesentliche Veranlassung Gründe künstlerischer Art anzunehmen sind. Deshalb war nun aber die neue Methode noch keine rein dekorative, die die eigentlichen Träger des Baues bei der Umwandlung unberührt gelassen und sich mit dem bloßen schönen Schein begnügt hätte, denn ohne jene außerordentliche Verfeinerung der konstruktiven Erkenntnisse hätte man nie zum Ziele gelangen können. Diese haben also die Rolle von Hilfskräften gespielt, welche erst unter dem Einfluß einer architektonischen Anschauungsweise in Aktion traten, die in erster Linie von rein künstlerischen Erwägungen geleitet wurde. Indem man nämlich ein Stabilitätsprinzip zur Anwendung brachte, bei dem die Widerlagerung des Gewölbes nicht durch die gleichmäßig, wie tot wirkende Dicke der Mauer, sondern durch die getrennte Bekämpfung der einzelnen Druckkräfte auf rationaler Grundlage erfolgte, wollte man die Wände des Raumes, der ja auch von den abschließenden Körpern einen Teil seines ihm eigenen Lebens empfängt, nicht mehr als träge Massen empfinden, sie sollten vielmehr durch eine Aufteilung in belastete und unbelastete Einzelglieder zu einem lebendigen Organismus umgestaltet werden. Es wird sich nachher noch herausstellen, daß Anschauungen dieser Art nicht notwendig mit dem Gewölbebau zusammenhängen und lediglich dem Wunsche nach tektonischer Gliederung der raumbildenden Wände ihre Entstehung verdanken können. Wir werden auch sehen, daß jenes künstlerische Prinzip nach seiner weiteren Ausbildung und Bereicherung durch neue technische Errungenschaften ein Grundmotiv der gotischen Wandgliederung abgab[1]).

Wenn es nun freilich auch niemandem einfallen wird, den Bau von S. Aposteln als einen gotischen zu bezeichnen, so begegnen wir hier doch zum ersten Male am Niederrhein einer Aufriß-

---

[1]) Die Anlage aller „Triforien“ und inneren Laufgänge beruht darauf. Zur Erläuterung vergleiche man die geistvollen Auseinandersetzungen von Viollet-Le-Duc in seinem „Dictionnaire“ Bd. IV, p. 131.

gestaltung, die wichtige „gotische“ Ideen in allerdings noch stark gebundenem Zustande insofern in sich trägt, als wenigstens ein Teil der hier im Bau tätigen Kräfte nicht verhüllt, sondern einzeln bloßgelegt ist, und aus ihren Trägern Organe gestaltet sind, die für den künstlerischen Raumeindruck im Sinne einer leichteren und freieren Gliederung von wesentlicher Bedeutung sind. Jedenfalls war damit eine lebhafte Anregung für die Zukunft gegeben, die Wandgliederungen in einem neuen und fruchtbaren Geiste durchzubilden unter Verwendung von Freistützen und Laufgängen. In der Tat beherrschten die künstlerischen Ideen, die wir hier aufkommen sehen, von nun an die mittelalterliche Architektur am Rhein für eine gewisse Spanne Zeit und verliehen ihr in einem ganz allmählichen Umwandlungsprozeß jenen Charakter, der da berechtigt, am Ende dieser Entwicklung von dem Vorhandensein eines neuen architektonischen Stiles zu sprechen. In welcher Weise sich diese Entwicklung vollzog, wird später aufzuweisen sein, denn zunächst muß hier die Frage lauten: ist diese Anlage von S. Aposteln eine originale Schöpfung der heimischen Kunst, oder beruht sie auf der Nachbildung fremder Muster? Wenn bei dieser entscheidenden Neuerung in der rheinischen Architektur das Ausland eine Rolle gespielt hat, wo ist dann die Heimat der neuen Ideen?

Ich sagte schon oben, daß die Apsidengliederung von S. Aposteln für den rheinischen Kunstkreis etwas Neues darstellte. Es muß sich jetzt, wo die Frage nach der Herkunft gestellt ist, zunächst darum handeln, dieses Neue bestimmter von dem zu sondern, was der gewohnten Formensprache des Niederrheins angehörte. Nur wenige Jahre vorher war in Köln der Chorbau von S. Gereon (Taf. IV)[1]) entstanden. Er zeigt für den inneren Aufriß der Apsis in mehr als einer Beziehung gewisse Ähnlichkeiten mit S. Aposteln, kannte aber gerade jenes wichtige Prinzip der Wandzerlegung durch Laufgang und Freistützen noch nicht. Hier steht im Obergeschoß die Mauer in ganz ungeteilter Stärke, nur von den Öffnungen der Fenster durchbrochen und belebt durch eine Reihe von runden Arkaden, die, auf vorgestellten Säulen ruhend, die Fenster umziehen. Im übrigen aber bemerken wir an diesem Bau die Vorbilder für die anderen Formen, die wir von S. Aposteln her kennen. Denn in der Innenansicht findet sich auch hier auf halbkreisförmigem Grundriß der doppelte Aufbau der Wand mit der Nischenausstattung des Sockelgeschosses und der Beschränkung der Fensteranlage auf den Oberteil der Apsis. Ebenso ist auch konstruktiv zur Bekämpfung des Seitenschubes der Halbkuppel die starke Auflast der Zwerggalerie benutzt worden. Es ist wichtig, dies alles zu betonen, denn es zeigt sich dabei, daß der Künstler von S. Aposteln für die dekorative und zum Teil auch für die konstruktive Gestaltung seines Apsidenaufrisses bereits ein bestimmtes Schema vorfand, dessen Formensprache im großen und ganzen durchaus feststand. Es war, was die Innengliederung der Wand anbelangt, ein rein dekoratives System. In dieses sehen wir nun bei S. Aposteln ein neues tektonisches Prinzip eingeführt. Bei unserer Untersuchung über seine Herkunft können daher alle von S. Gereon bekannten Formen ausscheiden, da diese sicherlich der rheinischen Tradition angehören, mögen sie auch andernorts ihren wahren Ursprung haben. Die Anlage des Laufganges macht also das auffallendste Charakteristikum des neuen Aufrisses aus. Die Fragestellung hat sich damit sehr vereinfacht und lautet nun dahin, ob die spontane Schöpfung einer so bedeutenden Form der tektonischen Wandgliederung einem rheinischen Architekten vom Ende des XII. Jahrhunderts zugemutet werden kann. Prinzipiell wäre dabei folgendes festzulegen: eine so komplizierte Anlage verlangt notwendig eine Reihe von Vorstufen oder doch zum mindesten von verwandten Formbildungen, die erkennen lassen, daß der Architekt von S. Aposteln mit seinen neuen Gedanken sich innerhalb eines vorbereiteten Ideenkreises bewegte. Fehlt dies aber alles am Rhein und zeigen sich hier sogar entgegengesetzte Tendenzen, so läßt das von vornherein vermuten, daß wir es hier mit einer Form fremden Ursprungs zu tun haben. Eine solche Annahme könnte dann zur vollen Gewißheit gesteigert werden, wenn es gelänge, die zur Diskussion stehende Wandgliederung andernorts weit früher nachzuweisen, und zwar innerhalb eines Formenmilieus, in dem wir analogen

[1]) Für S. Gereon ist die Arbeit von Hugo Rahtgens in Rh. Bd. VII, 1, p. 19 zu vergleichen; der Neubau des Chores fand seinen Abschluß mit den Arbeiten in der „nova cripta“ unter dem Gereonsaltar, der 1190 geweiht wurde: cf. Annales sancti Gereonis Coloniensis, ed. G. Waitz in Chronica regia Coloniensis, Hannover 1880, p. 303.

Bildungen begegnen müßten, die als eine Art Vorstufe angesehen werden könnten. Es bliebe dann nur noch übrig, den Weg zu zeigen, auf dem diese Übertragung vor sich ging. Hierüber sollen die folgenden Kapitel Aufklärung bringen.

Bei dieser Untersuchung soll so, wie es auch oben geschehen ist, zunächst die konstruktive Seite der Frage erörtert werden, — nicht weil das die wichtigste wäre, sondern wegen ihrer sehr einfachen Lösung. Erst dann wollen wir die künstlerische Seite ins Auge fassen, die außergewöhnlich reich an Komplikationen ist und uns zwingen wird, scheinbar weit von dem eigentlichen Thema abzuschweifen. Es liegt das einmal in der Sache selbst begründet, dann aber auch darin, daß derartige Erörterungen bisher nur ganz selten angestellt wurden und wir nicht mit fertigen, sondern erst zu schaffenden Begriffen zu operieren haben werden.

Kapitel II.

S. Aposteln und der Charakter der älteren niederrheinischen Kunst.

A. Das konstruktive System.

Wir fanden in S. Aposteln das System der nach innen gezogenen Widerlager angewandt. Eine ähnliche oder auch nur verwandte Disposition ist in der gesamten rheinischen Baukunst der „romanischen“ Epoche bis dahin nicht nachweisbar. Es finden sich zwar häufig die Nischengliederungen, sowohl an Apsiden — wie wir das bei S. Gereon bemerkten — als auch an anderen Bauteilen. Allein diese haben niemals eine konstruktive Bedeutung, sie sind meist nur sehr klein und dienen der Belebung der Wandflächen. Gute Beispiele dieser Gattung sind in Brauweiler zu finden und noch ältere in der Essener Stiftskirche. Wichtiger ist die Tatsache, daß der rheinischen Architektur nicht nur die nach innen gezogenen Widerlager fehlen, sondern vor allem der Strebepfeiler an sich unbekannt geblieben ist. Die karolingische Baukunst hatte ihn gekannt — Beispiele sind am Oberbau des Aachener Münsters zu sehen — aber dieser Baugedanke war dem rheinischen Vorstellungsvermögen so wenig homogen, daß er nicht rezipiert wurde. Die rheinische Architektur der romanischen Periode tritt schon allein durch diese Tatsache in einen höchst bemerkenswerten Gegensatz zu der Kunst Oberitaliens und Frankreichs, die den Strebepfeiler immer benutzt hat. Während man also in diesen Ländern frühzeitig zu einer folgerichtigen Widerlagerung der Gewölbe gelangte, behalf man sich am Rhein mit dem schwerfälligen Mittel des gleichmäßig, in mächtigen Dimensionen aufgeführten Mauerbaues. Wir werden noch öfter Gelegenheit haben, diesen Mangel eines klaren konstruktiven Denkens am Rhein zu konstatieren. Im Grunde genommen ist hier die Baugesinnung durchaus unplastisch und gestaltet mehr flächenhaft dekorativ. Man wird also sagen können, daß von dieser Seite her betrachtet alles dafür spricht, in der konstruktiven Durchbildung der Apsis von S. Aposteln fremde Einflüsse zu vermuten, da man einer Kunst, die nicht einmal mit der einfachen Form eines gewöhnlichen Strebepfeilers umzugehen weiß, nicht zutrauen kann, daß sie plötzlich und sozusagen aus dem Nichts heraus ein so kompliziertes Widerlagerungssystem geschaffen haben sollte.

Wir begnügen uns vorläufig mit diesem Resultat und wollen jetzt zusehen, wie es sich mit der künstlerischen Auffassung verhält, das heißt also, welche Stellung die rheinische Architektur zu den Fragen der inneren Wandgliederung einnahm. Denn da wir sahen, daß jene Gliederung der Apostelapsiden nicht konstruktiven Rücksichten ihre Entstehung verdankt, sondern dem Wunsche nach Organisierung des Wandkörpers und damit auch des Raumes, so ist es erforderlich, Umschau in der älteren Architektur zu halten, ob sie ihrem inneren Wesen nach schon lange zu einer derartigen Auffassung neigte oder nicht, könnte doch schließlich jene konstruktive Neuerung nur übernommen sein, um dieser Architektur seit alters her innewohnende Tendenzen endlich erfüllen zu können. Es wird sich dann ergeben, ob wir bei S. Aposteln nur eine Übernahme konstruktiver

Form anzunehmen haben oder überhaupt den beginnenden Einstrom einer von Grund aus anders gearteten Baugesinnung.

B. Das System der rheinischen Wandgliederungen.

Es ist bisher noch nicht unternommen worden, den Charakter der niederrheinischen Baukunst des XI. und XII. Jahrhunderts durch eine Untersuchung über die im Innenbau verwandten Gliederungsformen bestimmt zu definieren. Doch ist es notwendig, hierüber zu klaren Begriffen zu gelangen, um die Frage nach der Entstehung der tektonischen Gliederungen von S. Aposteln richtig beurteilen zu können. Es muß hier also etwas weiter zurückgegriffen und auch einzelnes ausführlicher vorgetragen werden, als das sonst erforderlich wäre.

Ich lasse hier die räumliche Gliederung nach kubischen Verhältnissen als zu weit führend außer Betracht und wende mich im wesentlichen derjenigen zu, die auf indirektem Wege durch eine Gliederung der umschließenden Wände erreicht wird. Eine solche ergibt keine Auflösung der Raumeinheit und erzeugt auch keineswegs eine Störung des Gesamteindruckes — im Gegenteil, eine Bildung von kleineren Einheiten und deren Integrierung zu einem größeren und allgemeineren Ganzen läßt dieses mit um so stärkerer Eindrücklichkeit in erhöhter Bedeutung erscheinen. Denn da das Auge leicht imstande ist, einen Raumabschnitt von geringer Ausdehnung in seinen Maßverhältnissen ohne Mühe aufzufassen und ästhetisch zu werten, so vermag es an der Aufeinanderfolge mehrerer solcher Glieder gleicher Art die Raumeinheit des Ganzen wirksamer in sich aufzunehmen und sich ein klareres Bild von ihr zu verschaffen, als von einem ungeteilten Raum, der optisch mehr nur geahnt als wirklich gemessen werden kann. Daher ist ein Raum mit völlig ungegliederten Wänden allen Zeiten als roh erschienen; jede Bautätigkeit schafft sich erst durch Anwendung eines bestimmten Gliederungsprinzipes eine höhere Kunstform, die sich gerade vermöge dieses Elementes von dem bloßen Nutzbau unterscheidet. Gilt das schon von allem architektonischen Schaffen allgemein, so verdankt die mittelalterliche Architektur sehr wesentliche Charakterzüge der Anwendung des Gliederungsprinzipes in einem besonders prägnanten Sinn, indem man ihm nicht nur in den Grenzen des unumgänglich Notwendigen folgte, sondern unter bewußter Heranziehung aller technischen Hilfsmittel entgegenkam, bis zur völligen Erschöpfung der Kunstmittel und bis von der Wand nichts mehr übrig blieb, als ein sich „organisch“ verknüpfendes Gliederwerk. Das gilt allerdings nur, wenn man die „klassische“ Entwicklung auf französischem Boden ins Auge faßt, denn im übrigen sind anderorts nicht nur ihrem Charakter nach unterscheidbare, sondern auch graduell verschieden weit durchgebildete Prinzipien befolgt worden. Aber gerade dieser Umstand gestattet es, allen Phasen der Stilbildung innerhalb örtlicher Abgrenzungen mit tieferer Erkenntnis zu folgen, als die Beschreibung einiger konstruktiver Merkmale es vermag.

Von diesen Gesichtspunkten geleitet, gehe ich nun zur Beschreibung der typischen Bauformen des Niederrheins über.

Der verbreitetste Typus der niederrheinischen Architektur bis gegen die Mitte des XII. Jahrhunderts — also bis zur Einführung des Gewölbebaues — war die einfache Pfeilerbasilika mit flacher Decke. Ein gut erhaltenes Beispiel (Taf. V) dafür bietet das Langhaus der ehemaligen Stiftskirche zu Kaiserswerth (Kreis Düsseldorf), das frühestens in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts entstanden ist[1]). Über den Bögen, die die schweren, vierkantigen Pfeiler verbinden, steigt die Mauer glatt in die Höhe, durch nichts anderes unterbrochen, als die Reihe der ziemlich hoch sitzenden Fenster. Sieht man von der gewöhnlichen, in der basilikalen Anlage begründeten Rhythmisierung durch die Reihe der Haupt- und Seitenschiffe trennenden Arkadenstellungen ab, so ist von irgendeiner körperhaften Wandgliederung nichts zu bemerken. Die Malereien, die höchstwahrscheinlich die Wände bedeckten, konnten den Mangel plastischer, Licht und Schatten verteilender Gliederungen nur in sehr

[1]) Die Datierung im Inventar (Rh. Bd. III, 1, p. 130) auf cr. 1050 ist wegen der sehr entwickelten Deckplatten unmöglich. Überhaupt sei hier ein für allemal gesagt, daß auf die Datierungen im Inventar mit Ausnahme der allerjüngsten Bände auch nicht einmal annähernd ein Verlaß ist.

geringem Maße ersetzen; auf alle Fälle war das keine Lösung im architektonischen Sinne. Es war also in dieser Hinsicht seit der altchristlichen Basilika ein nennenswerter Fortschritt nicht erzielt, und es ist wirklich erstaunlich zu sehen, wie diese anspruchslose Baugesinnung in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts noch gewichtige Anhänger hatte: so wurde die Kirche des Frauenklosters S. Caecilien und sogar die der hochberühmten Abtei S. Pantaleon zu Köln in den siebziger Jahren des XII. Jahrhunderts in dem alten Schema gebaut[1]). Sie zeigen beide, die übrigens in enger Schulverwandtschaft stehen, abgesehen von Proportionsveränderungen durchaus das gewohnte Bild der schwer und eintönig sich hinziehenden Wände. Dieser Typus war der bei weitem am zahlreichsten vertretene, man könnte eine sehr lange Liste der noch erhaltenen Bauten dieser Gattung aufstellen, während sich immer nur wenige Beispiele anderer Bauformen finden lassen. So kamen z. B. Säulen nur ganz ausnahmsweise an Stelle der Pfeiler zur Verwendung, ein Beispiel ist in S. Georg (heute Pfarrkirche S. Jakob) zu Köln erhalten. Ebenso war der Stützenwechsel vor Einführung des Gewölbebaues eine ganz seltene Erscheinung; innerhalb des rheinischen Gebietes der Kölner Diözese sind überhaupt nur die Beispiele der Zyfflicher und der Brauweiler (hier nur stärkere und schwächere Pfeiler) Kirche zu nennen, in den benachbarten Teilen der Diözesen von Lüttich und Utrecht, wo aber schon deutlich ein anderer Geist wehte, begegnet er in Susteren und Hochelten.

Verbreiteter war am Niederrhein neben der gewöhnlichen Pfeilerbasilika nur die Emporenbasilika. Gliederungen der Hochwand waren hier durch die Öffnungen der Tribünen gegeben, allein man spürt doch überall nur allzu deutlich, wie allein praktische, nicht künstlerische Rücksichten bei ihrer Anlage maßgebend waren, ebenfalls nur in Fortsetzung einer altchristlichen Tradition. Diesen Typus vertreten Bauten wie die Kirche S. Johann in Niederlahnstein (Taf. VI), die Liebfrauenkirche in Koblenz und die Pfarrkirchen von Siegburg und Morsbach. Überall haben hier die Tribünenöffnungen einen unfreien und ängstlichen Charakter, ihre Proportionierung ist klein und dürftig, den Bogen fehlt der große und kühne Zug, der geschickt die Last der Mauer auf die Pfeiler zu konzentrieren gewußt und so die Hochschiffswand mit einem kräftigen Rhythmus zu beleben verstanden hätte. Es wird nachher gezeigt werden, wie aus dem gleichen Motive heraus in ganz anderer Gestaltungskraft auf französischem Boden tektonische Gliederungen geschaffen wurden, die den ganzen Bauorganismus umgestalteten.

In diesen typischen Ausprägungen seiner Baugesinnung steht das niederrheinische Gebiet also bis zur Einführung des Gewölbebaues auf einer sehr unentwickelten Stufe und unterscheidet sich sehr zu seinem Nachteil nicht nur von dem weit überlegenen Frankreich, sondern auch von den sächsischen Ländern, denen eine glücklichere Rhythmisierung des Baukörpers durch eine geschickte Anwendung des Stützenwechsels in zahlreichen Fällen gelang. Vor allem ist am Rhein der Mangel an kunstvoll gehandhabten Gliederungen hervorzuheben; die sehr einfache Wirkung ruhiger, nur durch Malerei belebter Flächen wurde hier für eine lange Zeit als völlig genügend empfunden.

Obwohl dieses als Hauptcharakteristikum der frühen rheinischen Baukunst gelten muß, hat es nun aber doch schon in dieser Periode nicht vollständig an Gliederungsversuchen gefehlt. Und gerade sie können uns durch ihre positiven Merkmale die wertvollsten Kriterien an die Hand geben, die am meisten geeignet sind, Vergleichungen mit den tektonischen Gliederungen von S. Aposteln zu ermöglichen und die hier gestellte Frage nach dem Ursprung des Motives in genügender Weise zu klären.

Wie schon gesagt, waren die Wände in den bisher besprochenen Bauten lediglich durch die Arkadenstellungen und durch die Fensteröffnungen rhythmisiert, so daß die ganze Wandfläche nur innerhalb gewisser, durch das basilikale Schema fixierter Schichten, die sich in horizontaler Richtung durch den Raum erstreckten, eine architektonische Gliederung aufwies. Wir lernten hier den zwei- und den dreischichtigen Aufbau kennen. Es scheint nun seine Gründe gehabt zu haben, daß man

[1]) Die Datierung dieser Kirchen ergibt sich durch eine Vergleichung mit den 1174 vollendeten Teilen des Kreuzganges von Brauweiler, wo genau die gleichen Profile der Deckplatten und der Gurtbogen auftreten, wie sie sich in sehr charakteristischer Bildung in den Seitenschiffen der genannten Kirchen finden.

es in der großen Mehrzahl der Fälle unterließ, dieser im wesentlichen durch praktische Rücksichten bedingten Anlage in Form einer klaren und übersichtlichen Teilung durch kräftig betonte Horizontalgesimse Nachdruck zu geben. Denn eine solche Gliederung wäre zwar einer leichteren Erfassung der Höhendimensionen zugute gekommen, doch wäre man damit dem Gliederungsverlangen des basilikalen Longitudinalbaues gerade für die wesentlichsten Verhältnisse nicht gerecht geworden.

Ein lang sich hinstreckender Raum bedarf zur optischen Erkenntnis seiner charakteristischen Ausdehnung in erster Linie einer Gliederung durch senkrecht zur Hauptachse geführte Teilungen, unter Wahrung bestimmter rhythmischer Verhältnisse. In gewissem Sinne war ja freilich diesem Bedürfnisse durch die in regelmäßigen Abständen sich folgenden Pfeiler entgegengekommen, die dem messenden Auge als Stützpunkte dienen konnten. Das war indessen nur eine sehr unzureichende Lösung, da die Freistützen in der Regel im Verhältnis zur Hochwand von zu geringen Dimensionen waren, um dem beträchtlichen Übergewicht der eintönigen Wandflächen entgegenwirken zu können. Die Erkenntnis dieses Übelstandes hätte theoretisch dazu führen können, das basilikale Schema überhaupt zu verlassen und das von der Antike so häufig verwendete Hallensystem[1]) aufzunehmen, bei dem die Oberwand fortfiel. Manche Landschaften haben sich auch dazu entschlossen, allerdings erst nach Einführung des Gewölbebaues, doch ist das Ausnahme geblieben und für die mittelalterliche Entwicklung in ihrem Hauptzuge ohne große Bedeutung gewesen. Eine andere, sehr bedeutungsvolle Lösung des Problems aber bestand darin, daß man kräftige vertikale Gliederungen einführte, die den Rhythmus der Pfeilerstellungen auch der Hochwand übermittelten und diese somit jochweise einteilten. Dieser Schritt ist in der Tat getan worden. Er bedeutet an sich nichts irgendwie Merkwürdiges und Auffallendes, vielmehr ist hier zu betonen, daß er nur die Erfüllung der einfachsten künstlerischen Forderungen eines jeden Longitudinalbaues darstellt. Erst die Art der im einzelnen angenommenen Formbildung wird besondere Stilmerkmale abgeben können. So ist denn auch die vertikale Aufteilung der Oberwände einer Basilika in jochmäßiger Form keineswegs ein Kennzeichen mittelalterlicher Bauweise im prägnanten Sinne des Wortes. Denn die Antike hat sie sehr wohl gekannt[2]) und in der späteren Zeit — eben als die Basilika in dem vom Mittelalter rezipierten Typus eine allgemein gebräuchliche Bauform wurde — durchaus nicht selten angewandt. War man schon früh dazu übergegangen — häufiger seit der Mitte des fünften vorchristlichen Jahrhunderts — die Wände eines langgestreckten einschiffigen Raumes, wie ihn manche Tempelzellen darstellen, vertikal zu gliedern, so konnte es auch nicht fehlen, daß man bei der Basilika davon Gebrauch machte. Beispiele dafür haben sich in größerer Anzahl namentlich in Nordafrika gefunden. Ich nenne hier[3]) einen sehr wahrscheinlich basilikalen Bau in Tipasa, den wir aus Untersuchungen von Stephane Gsell kennen. Während hier noch gewisse Zweifel über die Form des Aufrisses möglich sind, finden

[1]) Ich denke hier an die Tempelzellen.

[2]) Beispiele: 1. Heraion in Olympia, ursprünglicher Zustand der Cella mit einzelnen Zungenmauern (Olympiawerk, Bd. II = die Baudenkmäler von Olympia, p. 27ff, Taf. 18.) — 2. Zeustempel von Agrigent (Koldewey-Puchstein, die griechischen Tempel Unteritaliens und Siziliens, Berlin 1899, p. 154, Taf. 23). — 3. Apollotempel in Phigaleia (O. M. Baron v. Stackelberg, der Apollotempel zu Bassae in Arkadien, Rom 1826, Taf. 4. — P. Kavvadias, der Apollotempel von Phigaleia, in den Comptes rendus du congrès international d'Archéologie, Athen 1905, p. 171 ff.) — 4. Didymaion bei Milet (Rayet-Thomas, Milet et le Golfe latmique, Paris 1877, Taf. 25—37). — 5. Artemistempel zu Lusoi in Arkadien (W. Reichel u. H. Wilhelm, das Heiligtum der Artemis zu Lusoi, in den Jahresheften des öster. arch. Institutes, Bd. 4 = 1901, p. 1; Grundriß p. 24). — 6. Jonischer Tempel in Pergamon (Altertümer in Pergamon, Bd. 4, Taf. 41). — 7. Tempel bei Tarsos (Abb. nach Koldewey bei Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 10. Auflage, Leipzig 1915, Fig. 705). — 8. Bacchustempel in Heliopolis (Jahrbuch des kais. deutschen arch. Institutes, Bd. 17 = 1902, Taf. 5. — Puchstein, Führer durch die Ruinen von Baalbek, Berlin 1905, p. 29, Abb. 8). —

Selbstverständlich liegt die Erklärung nahe, diese Wandgliederungen hätten den Zweck gehabt, die Bedachung zu erleichtern. Ich will das keinesfalls bestreiten, aber ebenso sicher ist auch, daß das weder der einzige noch der wesentlichste Sinn dieser Anordnung gewesen sein kann, denn da hätten eben auch Kragsteine genügt. Ein Teil dieser Bauten war übrigens auch sicherlich ohne Decke ausgeführt, z. B. der Zeustempel von Agrigent, das Didymaion bei Milet. Ich bin hier also einer Meinung mit Durm, der sicherlich nicht im Verdacht stehen wird, konstruktive Erklärungen auszuschalten; er meint (die Baukunst der Griechen = Handbuch der Architektur, Teil II, Bd. 1, 3. Auflage, Leipzig 1910, p. 429): „jedenfalls erstrebte man bei Anordnung derselben eine Raumwirkung und eine interessante Gliederung der Wandflächen".

[3]) cf. Stephane Gsell, Tipasa, Ville de la Maurétanie Césarienne, in den Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école française de Rome, XIV = 1894, p. 291 ff. Hier noch eine andere Anschauung vertreten, für die basilikale

wir in den christlichen Basiliken von Tébéssa, Tigzirt und anderen, die meist dem IV. oder V. Jahrhundert angehören, allgemein anerkannte Beispiele für eine vertikale Gliederung der Oberwände des flachgedeckten Mittelschiffs[1]). Diese ist meist in rein antikem Sinne durch eine Übereinanderstellung von Säulenordnungen gegeben, die den Wänden frei vorgestellt worden sind. Man kann wohl auf Grund dieser noch nachweisbaren Tatsachen annehmen, daß die hier genannten Fälle nicht vereinzelt dastanden. Leider erlaubt der Erhaltungszustand einer großen Anzahl Basiliken es nicht, ohne genauere weitgehende Untersuchungen, an denen es leider so sehr fehlt, Bestimmtes darüber auszusagen[2]). Selbstverständlich werden die Denkmäler dieser Gattung sich in der Minderheit befunden haben gegenüber den gewöhnlichen, allbekannten Anlagen, die auf eine architektonische Gliederung verzichteten. Reichte doch die schöpferische Kraft des sterbenden Altertums hier wie in anderen Zweigen künstlerischer Tätigkeit nicht mehr aus, Aufgaben, die sie noch anregen konnte, auch zu erfüllen. Dieses Erbe fiel neuen Völkern mit anders geartetem Temperament zu.

Mit diesem kurzen Hinweis auf die Antike soll nun aber nicht gesagt sein, daß zwischen den gegliederten Basiliken des Mittelalters und denen des Altertums eine kontinuierliche Entwicklung stattgefunden hat. Das läßt sich nicht beweisen, so viel auch dafür spricht. Dagegen habe ich mit diesen Beispielen zeigen wollen, wie sehr die vertikale Gliederung zu den höheren künstlerischen Erfordernissen des Longitudinalbaues gehört, so daß es nicht als völlig ausgeschlossen gelten darf, daß sie lediglich aus diesen heraus noch ein zweites Mal hat erfunden werden können. Und das um so mehr, als es schwerlich je gelingen wird, zwischen den zahlreichen Beispielen der gegliederten Basilika des Mittelalters, die sich fast überall finden, Filiationsreihen herzustellen. Diese Bauten sind zum Teil in ihrem wahren Charakter noch nicht erkannt, da man früher und zum großen Teil auch noch heute überall da, wo man Vorlagen an den Hochschiffswänden fand, diese als Gewölbedienste angesehen hat, mit denen sie aber garnichts zu tun haben. Man hatte in der mittelalterlichen Archäologie stets allzusehr die Neigung, „konstruktive“ Erklärungen einzuführen, und hat sich leider mit dieser Methode oft genug den Weg versperrt, die leitenden Kräfte der Entwicklung zu erfassen. Es wird sich das im Verlauf unserer Darstellung noch wiederholt zeigen, hier aber in einem besonders deutlichen Falle. Und die Wichtigkeit dieses Umstandes wie seine prinzipielle Bedeutung für die mittelalterliche Architekturgeschichte ist es, die mich bewogen hat, hier näher dabei zu verweilen und die am Rhein sich findenden Beispiele als diejenigen, die für unsere Untersuchung von Bedeutung sind, eingehender zu behandeln.

Zunächst sei hier, um eine sichere Grundlage zu gewinnen, ein Bau näher besprochen, der nicht an den Niederrhein, sondern an den Mittelrhein gehört; es muß das geschehen, weil er ganz besonders instruktiv ist und allen anderen deutschen Anlagen dieser Gattung chronologisch voransteht. Es ist das der Dom zu Speyer.

Bei dieser Kirche, die so reich an Problemen der mannigfaltigsten Art ist, interessiert uns nicht der gegenwärtige Zustand, sondern lediglich derjenige, den sie vor der Überwölbung unter Heinrich IV. aufzuweisen hatte. Und da nur die Aufrißgestaltung der Wände des Mittelschiffes. Wie diese beschaffen gewesen ist, kann heute keinem Zweifel mehr unterliegen[3]) (Taf. VII).

Form ist der Autor aber eingetreten in den Monuments antiques de l'Algérie, Bd. 1, Paris 1901, p. 132, bes. Anm. 3. — cf. die Basilika in Timgad bei Ballu, les Ruines de Timgad, Paris 1897, Bd. 1, p. 134 und Boeswillwald, Cagnat, Ballu; Timgad, Une Cité africaine, Paris 1905, p. 21 ff.

[1]) cf. Im allgemeinen Stephane Gsell, Les Monuments antiques de l'Algérie, Bd. II, Paris 1901, p. 130—131. Dort zahlreiche Beispiele mit Literaturangabe, die hier natürlich nicht wiederholt werden sollen. Doch mache ich besonders aufmerksam auf: 1. Tébéssa (cf. A. Ballu, Le monastère byzantin de Tébéssa, Paris 1897, Rekonstruktion dort Taf. 10 u. 11; im Text siehe besonders S. 20—23. Etwas andere Rekonstruktion von Gsell vorgeschlagen op. cit. p. 269). — 2. Tigzirt (cf. Gavault, Étude sur les Ruines romaines de Tigzirt = Bibliothèque d'Archéologie africaine fasc. II, Paris 1897; Gsell, op. cit. II, p. 294 gibt auch hier eine etwas abweichende Konstruktion). — 3. Timgad (cf. Ballu, les Ruines de Timgad, Paris 1897, Bd. 1, p. 232; Gsell, op. cit. II, p. 309).

[2]) Die beste Übersicht über den Basilikalbau der Antike bei G. Leroux, Les origines de l'édifice hypostile, Paris 1913.

[3]) Die Baugeschichte kann nach den bayerischen Ausgrabungen im Königschor von 1900—1902 als eine definitiv gesicherte angesehen werden. Die Publikation darüber, die von W. M. Schmid in München bearbeitet werden soll, steht noch aus. An vorläufigen Berichten liegt vor:

Das Mittelschiff bestand aus zwölf Jochen. Seine beiden Wände wurden getragen von je elf Pfeilern, die völlig gleichgestaltet waren. Sie bestanden aus einem rechteckigen Massiv, dem auf der Vorder- und Rückseite eine verhältnismäßig sehr schlanke Halbsäule eingebunden war. Oberhalb der Deckplatten waren die Pfeiler durch einfache Rundbogen verbunden, die aber nicht deren ganze zur Verfügung stehende Breite einnahmen, sondern auf der Vorderseite für einen Pilaster Platz ließen. Die Wände des Mittelschiffes, die auf jenen Rundbogen lasteten, zeigten also oberhalb der Pfeiler eine Reihe von Vorlagen, deren jede sich zusammensetzte aus dem Pilaster und der erwähnten Halbsäule, die schon vom Sockel der Pfeiler aus aufstieg, und zwar ohne von der Deckplatte des Pfeilers überschnitten zu werden. Wir sehen hier also die Jochteilung, die durch die Pfeiler gegeben war, durch eben diese Vorlagen auf die Mittelschiffswände übertragen. Jedes dieser so gebildeten Wandfelder zeigte im oberen Teil in der üblichen Weise ein rundbogiges Fenster. Die Vorlagen trugen Rundbogen, die konzentrisch die Fenster umgaben und zwar derart, daß entsprechend der doppelten Struktur der Vorlagen auch die Blendbogen im doppelten Zuge die Fenster umsäumten. Der Kämpfer der Vorlagen war differenziert gestaltet, indem die Pilaster nur mit einem einfachen Gesims, die ihnen eingebundenen Halbsäulen aber außerdem noch mit einem Würfelkapitell darunter endigten. Oberhalb der Blendbogen setzte über einem kurzen, ungegliederten Wandstück der Dachstuhl an.

Überschauen wir noch einmal das Ganze, so sehen wir die Wände des Mittelschiffes oberhalb der Pfeiler durch Reihen von doppelt abgestuften Blendbogen gegliedert. Diese stehen in inniger Beziehung zu den Pfeilern durch ihre formale Gestaltung und dieselbe gleichmäßige Ordnung. Die Vorlage, das eigentlich gliedernde Element, besteht am Pfeiler nur aus der schwachen Halbsäule, denn dieser als plastischer Körper bedarf einer Gliederung eigentlich nicht, im Gegensatz zu der Wand darüber, wo ein kräftiger Pilaster, noch verstärkt durch die Halbsäule, die angefangene Bewegung fortleitet. So belebt ein klarer, einfacher Rhythmus den Raum in seiner ganzen Ausdehnung, ihn mit feierlicher Großartigkeit bekleidend. Hier ist nichts undeutlich in seiner räumlichen Stellung, bestimmt ordnet sich eines zum anderen: jedes Fenster bekommt durch die Blendenrahmung den Charakter des unverrückbar Festen in seinem Platze. Die entsprechenden Teilungen der gegenüberliegenden Wände bezieht das Auge zueinander, also Abschnitte im Raume bildend, dessen Ausdehnung es damit bestimmter, meßbarer zu fassen vermag.

Der hier vorliegende Fortschritt in der Entwicklung des mittelalterlichen Kirchenbaues ist einleuchtend; soweit wir wissen, war man seit der Antike zum ersten Male in Deutschland wieder dazu gelangt, einen Raum auf wirklich architektonische Art mit wahrhaft repräsentativem Charakter auszustatten. Erreicht wurde das durch die Gliederungsvorlagen. Zu betonen ist nun ganz besonders, daß wir es bei diesen mit lediglich aus künstlerischer Absicht hervorgegangenen Organen zu tun haben; mit ihnen war irgendein konstruktiver Zweck nicht verbunden. Diese Feststellung scheint mir von ganz außerordentlicher Bedeutung zu sein, denn es zeigt sich hier, daß der zweifellos wichtigste Fortschritt, zu dem die deutsche Architektur im frühen Mittelalter gelangte, unabhängig von

H. Grauert, Die Kaisergräber im Dom zu Speyer, Bericht über ihre Öffnung im August 1900 = Sitzungsberichte der kgl. bayerischen Akademie der Wissenschaften, hist. Klasse, München 1900. Einzelnes auch bei Albert Schwartzenberger, Der Dom zu Speyer, Neustadt an der Haardt, 1903, 2 Bde. (an sich eine völlig verfehlte Monographie); endlich die kurze Notiz, die W. M. Schmid an A. Huppertz sandte, abgedruckt in dessen Buch: Die Abteikirche zu Laach und der Ausgang des gebundenen romanischen Systems in den Rheinlanden = Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 165, Straßburg 1913, p. 6, Anm. — Die sich ergebende Rekonstruktion des Mittelschiffaufrisses, wie er oben beschrieben ist, ist bereits begründet und zeichnerisch dargestellt bei Ernst von Sommerfeld, Einige Bemerkungen über den Dom zu Speyer in der Zeitschrift für Bauwesen, Bd. LIV = 1904, p. 427—448. In der älteren Literatur war dieser ursprüngliche Zustand bereits richtig erkannt von Heinrich Otte in seiner Arbeit: „Wann ist der Gewölbebau des Domes in Speyer entstanden?“ in den Bonner Jahrbüchern, Bd. XXXII = 1862, p. 100. Unklar und zum Teil verfehlt ist die Darstellung bei Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. IV = 1911, p. 376f. Man vergleiche hier auf Seite 376: „Der Angelpunkt für die baugeschichtliche Beurteilung liegt in den (später) in die Grabanlage hineingezogenen Pfeilerfüßen. Diese beweisen durch ihre Strukturform, daß sie für ein gewölbtes Schiff berechnet waren,“ und den eigenen Widerspruch des Autors auf der folgenden Seite: „Die Schlußfolgerung, daß dies System auf Gewölbe berechnet war, ist nahegelegt, aber schlechthin zwingend ist sie nicht.“ Dehio steht hier offenbar unter dem Bann der alten Anschauung, daß jede Pfeilervorlage ein Gewölbe indiziere, wenigstens sagt das die Äußerung von p. 376. — Zur Chronologie cf. die kurzen Daten bei W. M. Schmid, a. a. O.

der Gewölbebildung erfolgte, die man bisher fast ausschließlich für den maßgebendsten Faktor in der Entwicklungsgeschichte des mittelalterlichen Innenraums angesehen hat. Auf die wahren Ursachen dieser Neuerung habe ich oben bereits hingewiesen: sie liegen im Charakter des Longitudinalbaues begründet, der zunächst nach vertikaler Gliederung verlangt, sobald das alte Schema der einfachen und relativ kunstlosen Basilika zu einer höheren Ausdrucksform entwickelt werden sollte. Wie ich ebenfalls schon andeutete, ist hiermit bereits gesagt, daß das bloße Vorkommen der vertikalen Gliederung ein zu allgemeiner Charakterzug ist, als daß man damit innerhalb örtlicher Grenzen Merkmale spezifischer Art gewinnen könnte. Es muß darauf ankommen, hier präziser das Besondere vom Allgemeinen zu scheiden, denn nur auf diese Weise sind Kriterien zu gewinnen, die erlauben, die besondere Tendenz bestimmter Kunstkreise zu bezeichnen und die Frage nach Ursprung und Beeinflussung durch fremde Elemente zu klären. Von diesen beiden Zielen der Forschung kann nur das zuerst genannte uns ausführlicher beschäftigen, denn wir hatten uns ja die Aufgabe gestellt, den Charakter der rheinischen Kunst so zu untersuchen, daß wir ihre Gliederungsformen denen der Apostelapsiden gegenüberstellen wollten, um über die Möglichkeit ihrer autochthonen Entstehung ein tiefer begründetes Urteil fällen zu können.

Wir fragen also, was den Gliederungen des Speyerer Domes ihren ganz besonderen Charakter gibt. Die Form der Vorlagen als schlanker Halbsäulen, die gerade aufsteigen, von keiner Horizontale unterbrochen, ist allgemein mittelalterlich. Es ist das die erste und sehr bedeutsame Form des „Vertikalismus", die dort der Gotik die Wege ebnen mußte, wo diese Wandgliederung mit Betonung ihres emporstrebenden Charakters kunstvoll weiterentwickelt wurde. In Speyer erkennen wir aber sofort, daß gerade dieser nicht hervorgehoben ist. Das System der vertikalen Glieder ist in seiner Bewegung vielmehr gedämpft und wie niedergehalten durch die klar betonten Blendbögen. Diese führen den Rhythmus der Bögen weiter, die die Mittelschiffspfeiler verbinden, und hemmen somit eine volle Entfaltung der nur begonnenen Aufwärtsbewegung. Dadurch kommt es, daß der einzelne Wandabschnitt als solcher nicht stark empfunden wird; man hat das Gefühl, daß die Wand mit ihrer wuchtigen Masse der Hauptträger sei und die vorgelegten Halbsäulen und Pilaster nur an ihrer Oberfläche als plastisch gliederndes Beiwerk haften, den Mauerkörper aber nicht in seiner ganzen Tiefe optisch zu „zerlegen" scheinen. Es ist das der Hauptunterschied gegenüber allem „gotischen" Empfinden der späteren Zeit, das die Vertikalen verselbständigte, als die eigentlichen Träger ansah und die Wände nur wie Verspannungen zwischen ihnen betrachtete. Diese Verbindung des dekorativen mit dem tektonischen Charakter der Bauformen ist besonders bezeichnend für das „gotische" Denken, das alle Formen nach dieser Richtung hin umbildete, wodurch die bisher in der Forschung beliebte einseitige Unterstreichung des konstruktiven Charakters der Gotik wenigstens erklärbar wird. Es scheint mir gut, daß man sich schon an dieser Stelle wieder der Gliederungen der Apostelapsiden erinnern möge, wir kommen noch später ausführlich darauf zurück, doch wird man bereits jetzt zu erkennen vermögen, wie die Verselbständigung der Pfeiler auf dem Laufgang, das Hineinschneiden in die Tiefe der Mauer durch eben diesen Laufgang Dinge sind, die weitab von Speyer dem gotischen Empfinden näher stehen. Der Unterschied der beiden Auffassungsweisen ist im wesentlichen ein zeitlicher, solange man nämlich die Gegensätze nur in ihrer schärfsten, volldurchgebildeten Form gegenüberstellt. Daneben aber ist er in sehr bedeutendem Grade ein örtlicher, denn es ist zu betonen, daß im Mutterlande der Gotik jene gegensätzlichen Auffassungen für denjenigen, der genau zusieht, gar nicht existieren; es sind dort alle Unterschiede nur graduelle Abstufungen ein und derselben Empfindung, die von Anfang an eben „gotisch" war. Um diese Grundbegriffe einmal klar herauszuschälen und diesen für die Geschichte der mittelalterlichen Architektur so unendlich wichtigen Gegensatz zwischen deutschem und französischem Denken richtig verstehen und würdigen zu können und schließlich um das Besondere des Speyerer Falles klar zu erfassen, sei hier einmal mit Beispiel und Gegenbeispiel operiert.

Ich wähle dazu auf der französischen Seite ein normännisches Monument des XI. Jahrhunderts, und zwar greife ich unter den zahlreichen Bauten, die hier zur Verfügung ständen, denjenigen heraus, der die französische Auffassung in einer sehr gemilderten und noch wenig entwickelten

Form aufweist und somit der deutschen Anschauung nicht ganz so schroff gegenübersteht — aber doch welch einschneidender Gegensatz schon hier! Man betrachte die Südwand der Kirche des Mont-Saint-Michel[1]) (Tafel VIII). Die Vorlagen bestehen hier zwar auch oberhalb der Pfeilergesimse aus einem rechteckigen Pilaster und einer ihm eingebundenen Halbsäule, die schon von der Basis des Pfeilers aus aufsteigt, doch ist ihre Rolle eine ganz andere und anders auch die Behandlung der zwischen ihnen liegenden Mauer. Die Pilastervorlagen sind durch Rundbogen verbunden — man denkt auch hier noch an Speyer —, aber ihr Verhältnis zur Halbsäule ist in einem anderen Sinn gefaßt; während nämlich in Speyer jene breit und kräftig gebildet sind und die Halbsäulen nur sehr dünn und schmächtig sich ausnehmen, ist das Verhältnis auf dem Mont-Saint-Michel gerade das umgekehrte. Die Pilastervorlage hat dort einen nur nebensächlichen Charakter, sie gehört mehr zur Mauer und wirkt so als untergelegter Rahmen für die kräftige, mit bedeutender Spannung erfüllte Halbsäule. Dies verändert schon den ganzen Eindruck; da nämlich die Halbsäule in beiden Fällen allein vom Boden aus aufsteigt, die Pilastervorlage aber erst oberhalb des Pfeilers ansetzt, so liegt aller Nachdruck bei dem normännischen Bau auf den durchlaufenden Vertikalen der kräftigen Halbsäulen, während in Speyer diese bei ihrer schwächlichen Bildung ohne wirklich sprechende Bedeutung bleiben, als nur vom Pfeiler resp. von den Pilastervorlagen getragene Dekorationsglieder. Gemäß diesem im wesentlichen nur schmückenden Charakter sind die Halbsäulen in Speyer mit der Pilastervorlage auch in ihrem oberen Abschluß gleichartig behandelt, sie sind wie die Glieder, von denen sie getragen werden, untereinander ebenfalls durch Blendbogen verbunden. In der Normandie dagegen wurde die Halbsäulenvorlage ganz gerade durchgeführt bis zum Dachstuhl, dessen Binder sie tragen hilft, entsprechend ihrer bei weitem selbständiger empfundenen Art. Sie ist hier nicht Begleitung des Pilasters, sondern ein Bauglied von eigener Funktion, das die Mauer wirklich in einzelne von unten bis oben völlig durchlaufende Abschnitte zerlegt. Dabei sind gewisse Feinheiten der Formbildung hier sehr zu beachten, indem Pilastervorlage und Halbsäule in ihrem Charakter auch durch scheinbar unbedeutende Kleinigkeiten deutlich differenziert sind. Man wird bemerken können, daß die horizontalen Gesimse ober- und unterhalb der Pseudotribüne um die Pilaster herumgeführt sind, nicht aber um die Halbsäulen. Jene werden also wie mit festen Klammern von der Wand gehalten, während diese mit deutlicher Betonung durch den Gegensatz als mit besonderen Aufgaben bedachte Glieder vor die Wand treten. Alles in allem haben wir demnach auf dem Mont-Saint-Michel vom Boden bis zum Dach völlig und ungebrochen durchgehende Vertikalen, die mächtig genug gebildet sind, um wirklich eine kräftige und aktive Aufwärtsbewegung dem Raume mitzuteilen. Und das ist in Speyer nicht vorhanden, wo die Vertikalen weder ganz durchlaufen noch stark genug sind, um in dieser Richtung wirken zu können.

---

[1]) Aufnahmen und Photographien in der jüngsten Monographie des Baues von Paul Gout, Le Mont-Saint-Michel, Paris 1900, 2 Bände. Ältere Aufnahmen bei E. Corroyer, Description de l'abbaye du Mont-Saint-Michel et de ses abords, Paris 1877. Die Aufnahme bei Ruprich-Robert, L'architecture normande aux XIe et XIIe siècles en Normandie et en Angleterre, Paris, s. d., Taf. XVII ist falsch; was da gezeichnet ist, ist ein Mischding zwischen Nord- und Südwand, die beide durchaus verschieden sind. Ebenso falsch die Reproduktion bei D-B, Taf. 87, 5 — Chronologie: Es ist besonders zu beachten, daß die Nord- und Südwand des Baues verschiedenen Datums sind. Erstere wurde nach dem Einsturz vom Jahre 1103 unter Abt Bernhard 1136 erbaut (cf. „Annales Montis sancti Michaelis", ed. L. Delisle, Robert de Torigny, Société de l'histoire de Normandie, 1872—73, Bd. II, p. 223; und Dom Thomas Le Roy (1647), Les curieuses recherches du Mont-Saint-Michel, ed. E. de Robillard de Beaurepaire, Caen 1872, Bd. I, p. 137 u. 150). Die Südwand ist älter; sie gehört einer Bauunternehmung an, die sehr lange währte, weil die Fundamentierungsverhältnisse auf der Felseninsel äußerst schwierige waren; der Beginn fällt bereits in das Jahr 1023 (cf. Chronicum sancti Michaelis, ed. L. Delisle, Robert de Torigny, Bd. II, p. 231; und Thomas Le Roy, op. cit. Bd. I, p. 112), 1058 muß die Vierung fertig gewesen sein (cf. Thomas Le Roy, op. cit. Bd. I, p. 121), unter Abt Ranulphe I, der 1084 starb, wurde der größte Teil des Langhauses errichtet (cf. Thomas Le Roy, op. cit. Bd. I, p. 126), doch arbeitete auch noch sein Nachfolger Roger I. daran (cf. Thomas Le Roy, op. cit. Bd. I, p. 136). Nach diesen Angaben ergibt sich mit genügender Sicherheit, daß die Südwand cr. 1060 begonnen sein muß und die Ausführung des Langhausbaues (er hatte ursprünglich 7 Joche) rund 35 Jahre in Anspruch nahm, was bei den ungewöhnlichen Verhältnissen auf dem Mont durchaus angemessen erscheint. — Jedenfalls ist die Kirche ihrer stilistischen Stellung nach älter als die von St. Etienne in Caen und jünger als die von Jumièges, müßte also um 1060 datiert werden, was mit den äußeren Angaben, die ich soeben nannte, genau übereinstimmt.

Wichtiger ist noch ein zweiter Unterschied. Ausschlaggebend für das Verhältnis, das zwischen den Vertikalen und der Mauer besteht, ist nicht nur die Form der Vertikalen selbst, sondern in noch höherem Maße die Gliederung der zwischen ihnen liegenden Wandstücke. In Speyer hatten wir dort außer einem schmalen (heute fortgeschlagenen) horizontalen Gesimse, das ich noch nicht erwähnte, nur die Fensterdurchbrechungen. Es ist aber klar, daß der Eindruck der tragenden Funktion der vertikalen Glieder am leichtesten erreicht werden konnte und dieses Verhältnis statisch reell auch am sichersten durchzuführen war, wenn die Mauermasse zwischen den Vertikalen unter Zuhilfenahme von Bogenstellungen durchbrochen wurde, die einen Teil des Wanddrucks den Vertikalen zuführen. Aus diesem Gesichtspunkte heraus ist die Anlage der Pseudotribünen in der Kirche des Mont-Saint-Michel zu verstehen. Tribünen verdanken ja zunächst ihre Entstehung rein praktischen Bedürfnissen. Lediglich zu deren Befriedigung fanden wir sie auch am Rhein angewandt, und wir werden noch einige Beispiele dieser Gattung näher besprechen. Zu beachten ist nun aber, daß diese praktischen Zwecke bei der Kirche des Mont-Saint-Michel, wenn überhaupt, so nur eine ganz untergeordnete Rolle gespielt haben können, und bei der Anlage der Pseudotribünen im wesentlichen architektonische Rücksichten maßgebend waren. Das ist wieder ein höchst interessanter Punkt, der näher zu begründen ist. Zunächst sind keine richtigen Tribünen im eigentlichen Sinne des Wortes vorhanden, vielmehr gehen die Öffnungen in der Mittelschiffswand nur auf den Dachstuhl der Seitenschiffe. Diese Anordnung kann, wie schon die tiefe Stellung der Hochschiffsfenster darüber zeigt, nie eine andere gewesen sein. Und vollends wird der wahre Charakter dieser Öffnungen deutlich, wenn man in den Dachstuhl hinaufsteigt und ihre Anlage genauer untersucht. Die Größe der wirklichen Wanddurchbrechungen ist so klein bemessen, daß man lediglich die gegenüberliegende Schiffswand sehen kann, ein Blick ins Schiff nach unten oder gar in den Chor ist wegen der beträchtlichen Höhe der Bordwand völlig ausgeschlossen. Somit ergibt sich, daß dieser Dachraum gottesdienstlichen Zwecken nicht dienen konnte, ein solcher wäre hier auch garnicht zu verstehen, da wir die Kirche eines auf einer Felseninsel im Meer gelegenen Klosters vor uns haben, die nur an besonderen Tagen ein größeres Laienpublikum sah, für das ein sehr langgestrecktes Schiff reichlichen Raum bot. Wir haben also in dieser Durchbrechung der Wände ein Mittel künstlerischen Ausdrucks zu erkennen, und gerade in dieser Hinsicht ist die Anlage besonders kunstvoll gestaltet. Man hat nämlich beim Anblick vom Mittelschiff durchaus den Eindruck, daß die Wand stark aufgelöst sei; tatsächlich ist aber die wirkliche Durchbrechung der Wände sehr geringfügig, es täuscht hier eben die geschickt gehandhabte Häufung der Bogenstellungen und ihrer reich gegliederten Stützen, vor allem auch die Abtreppung der kleinen gegenüber den größeren Bögen, eine stärkere Auflösung der Wand vor, als sie in Wirklichkeit vorhanden ist. Deshalb scheint dann diese Mauer zwischen den vertikalen Gliedern relativ leicht, schon fast im Sinne einer Füllung. Das Mittel ist sehr wirksam; obwohl man noch das Ringen des Künstlers mit der Materie aufs deutlichste spürt, so ist doch die Grundabsicht unverkennbar: es sollte der Versuch gemacht werden, zunächst einmal wenigstens optisch die vertikalen Glieder als die eigentlichen Träger der Wand zu konstituieren. Gerade hier scheiden sich französische und deutsche Auffassung am stärksten. Denn in Speyer ist von einem ähnlichen Bestreben, die Mauer gegenüber der vertikalen Gliederung zu unterdrücken, nichts zu bemerken, indem man hier einer mehr dekorativen Anschauungsweise folgte. Die Mauer ist in Speyer das eigentlich wichtige, sie ist sogar in ihrer Massigkeit besonders betont, während der Gliederung eine im wesentlichen nur schmückende Rolle zukommt, denn die Blendbögen des Inneren haben nur eine ähnliche, wenn auch ästhethisch gesteigerte Bedeutung, wie die der rheinischen Architektur so vertraute Lisenengliederung des Äußeren. Anstatt dieser verwendete der normännische Architekt charakteristischerweise Strebepfeiler. Geht man nämlich an die Außenseite der Kirche des Mont-Saint-Michel und sieht sich diese auch unter dem Dachstuhl der Seitenschiffe an, so wird man bemerken, daß hier eine ähnliche Gliederung der Wand stattgefunden hat wie an der Innenseite. Es steigen über den Gewölben des Seitenschiffs kräftige vierkantige Strebepfeiler als Fortsetzung der inneren Pfeilervorlagen des Seitenschiffs in die Höhe, die an der ganzen Außenwand entlanggeführt sind und bis zum Hauptgesims des Mittelschiffes reichen. In der Tat ist also die Wand zwischen den großen vertikalen Gliedern, den Fortsetzungen der Mittelschiffspfeiler, die sie innen und außen umfangen, nur ein-

gespannt, so daß das innere optische Bild und die tatsächliche Konstruktion sich nahe entsprechen. Das tritt zum Teil freilich nur andeutungsweise in Erscheinung, doch ist die Tendenz vorhanden, und es dauerte auch nur wenige Jahre, bis sie an einem anderen Bau, der Kirche St. Etienne in Caen, zu einem ganz klaren Ausdruck gelangte, worauf später zurückzukommen sein wird.

Diese ausführliche Besprechung der Gliederungen des Speyerer Doms, bei der sich gleichzeitig einige wichtige Grundbegriffe erläutern ließen, dürfte ihren in der Hauptsache dekorativen Charakter genügend klar haben hervortreten lassen. Die Grundtendenz ist somit eine wesentlich andere als bei den tektonischen Gliederungen von S. Aposteln.

Ich gehe nun zur Untersuchung der gegliederten flachgedeckten Bauten des Niederrheins über. Es soll zunächst eine Reihe von Bauten besprochen werden, die ein ähnliches Gliederungssystem aufzuweisen haben wie der Speyerer Dom, und zwar in chronologischer Folge, damit wir erkennen können, ob sich im Laufe der Entwicklung ein allmählicher Umschwung zu der in den Apostelapsiden hervortretenden Auffassung eingetreten ist oder nicht.

Da ist zunächst die Stiftskirche von Hochelten zu nennen[1]) (Tafel IX). Bei diesem Bau sind wir in der glücklichen Lage, uns auf eine ausgezeichnete Arbeit von Hugo Rahtgens stützen zu können, der die irrtümliche Darstellung der Baugeschichte dieser Kirche, wie sie im Inventar der Rheinprovinz zu finden ist, in eingehender Begründung widerlegt hat. Von einer Beschreibung des heutigen Zustandes der Kirche, die durch Zerstörungen und darauffolgende unverständige Restaurationen auf schwerste gelitten hat, will ich hier absehen, ebenso von einer Aufzählung der Argumente, die zur idealen Rekonstruktion geführt haben: ich könnte hier nur wiederholen, was Rathgens schon ausführlich genug dargelegt hat. Dagegen will ich mit ein paar Worten die Rekonstruktion des Mittelschiffes, die uns hier allein angeht, erläutern. Dieses zeigt in 4 Doppeljochen einen sehr klar ausgeprägten Stützenwechsel, indem jedesmal zwischen zwei relativ reich gegliederte Pfeiler als Zwischenstützen Säulen oder auch einfache Pfeiler gestellt sind. Diese sind durch einfache Rundbogen mit den Hauptpfeilern verbunden, die in gleicher Höhe auch unter sich durch einen ganz flachen, großen Blendbogen, der die kleineren Bögen umrahmt, in Verbindung gesetzt sind. Interessant ist die Gliederung der Hauptpfeiler. Sie zeigen vor einem langgestreckten, rechteckigen Massiv, das die besprochenen Arkaden aufnimmt, eine doppelt gegliederte Vorlage, bestehend aus einem sehr flachen Pilaster und einer fast vollrund vortretenden Säule. Diese Vorlagen hatte man natürlich, wie immer in solchen Fällen, zunächst als Gewölbedienste angesehen, wogegen Rahtgens in sehr geschickter Weise nachgewiesen hat, daß davon keine Rede sein könne, indem diese Vorlagen ursprünglich lediglich durch große und sogar dreifach abgetreppte Blendbogen oberhalb der paarweise gruppierten Hochschiffsfenster verbunden waren. Zu beachten ist endlich, daß die Wand unterhalb eines jeden Hochschiff-Fensterpaares durch je zwei kleine Bogenstellungen durchbrochen ist, die durch eine Säule getrennt sind. Wichtig ist, daß sie unmittelbar unter den Fenstern angebracht sind.

Rahtgens hat auch schon betont, daß wir bei dieser Anlage einer Schöpfung gegenüberstehen, die keineswegs einen ursprünglich geplanten Gewölbebau indiziert, an dem vielmehr ein durchaus um seiner selbst willen angewandtes Gliederungsprinzip durchgeführt ist. Es ist unnötig, in dieser Hinsicht noch einmal auf die Argumente von Rahtgens zurückzukommen. Dagegen wird das Gliederungsprinzip nach seiner künstlerischen Bedeutung noch näher zu untersuchen sein. Gegenüber dem Speyerer Dom ist vor allem eins als wesentliche Neuerung hervorzuheben: es ist hier mit dem Prinzipe der einfachen Reihung der Joche gebrochen, indem je zwei von ihnen zusammengefaßt und auf diese Weise Gruppen gebildet sind. Das ist auf eine doppelte Art betont: einmal durch den bloßen Stützenwechsel, dann aber vor allem durch die großen, an der ganzen Hochwand aufsteigenden Gliederungen, die durch die je zwei Joche umfassenden Blendbogen verbunden sind. Man könnte sagen, dieses System sei eine Weiterbildung der einfachen Form des gewöhnlichen Stützenwechsels, wie es auch Rahtgens versucht. Aber gerade diese Erklärung scheint

[1]) Hugo Rahtgens, Die Rekonstruktion der Stiftskirche in Hochelten, Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Bd. V = 1912, p. 161 ff. und Rh. III, 1, p. 67 ff. Zur Chronologie cf. Rahtgens op. cit. p. 202—203.

mir doch nicht zulässig zu sein, denn, wie ja schon betont wurde, ist der sonst in Sachsen so häufig angewandte Stützenwechsel am Niederrhein in der Frühzeit so gut wie unbekannt geblieben. Unter den erhaltenen Denkmälern ist ein älteres Beispiel nur ganz vereinzelt in Zyfflich zu finden. Denn die von Rahtgens herangezogenen Bauten zu Echternach und dem davon offenbar abhängigen Susteren müssen doch wohl, als zu einer anderen Schule im engeren Sinne gehörig, hier unberücksichtigt bleiben. Es scheint mir näher zu liegen, hier bei den Wandgliederungen selbst den Ausgangspunkt zu suchen, so daß die verschiedenen Formen der Stützen erst als ein Ergebnis des an der Hochwand angewandten Gliederungsprinzipes aufzufassen sind. Eine Bestätigung dieser Ansicht würde ich darin erblicken, daß ein offenbar analoger Vorgang sich bei der Einführung des Gewölbebaues am Niederrheine vollzogen hat, indem unter dem Zwange des „gebundenen Systems" der Stützenwechsel allgemeiner in Aufnahme kam. Dieser wäre somit am eigentlichen Niederrhein anders zu erklären, als z. B. in Sachsen, d. h. nicht als für sich dastehende Schöpfung, sondern nur als im Zusammenhange entstanden mit dem die führende Rolle übernehmenden Oberbau.

Es tut sich hier natürlich auch die Frage auf, ob überhaupt nicht erst der Gewölbebau als Anreger der in Hochelten angewandten Gliederungsformen anzusehen sei. Chronologisch wäre das wohl durchaus möglich. Merkwürdigerweise scheint auch Rahtgens dieser Meinung zu sein, obwohl damit streng genommen der von ihm angenommenen Entwicklung aus dem einfachen Stützenwechsel widersprochen wäre. Mit Sicherheit läßt sich diese Frage bei dem heutigen Stande unserer Kenntnisse nicht entscheiden; es ließe sich zwar an der Hand von normännischen Beispielen leicht zeigen, daß dort analoge Gliederungsformen unbeeinflußt vom Gewölbebau angewandt wurden, doch wäre es allzugewagt, bei dem aufgezeigten verschiedenartigen Stilgefühl auch am Rhein eine gleichartige Entwicklung anzunehmen. Diese Frage muß also vorläufig noch offen bleiben.

Zweifelsohne ist in der Anlage von Hochelten gegenüber der des Speyerer Doms ein gewisser Fortschritt zu bemerken. Denn durch die hervorgehobene Differenzierung der Bauglieder ist eine gesteigerte Unterordnung der minder wichtigen Teilungen unter solche von erhöhter Bedeutung erzielt und auf diese Weise die klare Übersichtlichkeit des Ganzen gesteigert, insbesondere wenn man des Verhältnis von Haupt- und Nebenschiff ins Auge faßt, deren sich wechselseitig bedingender Charakter jetzt nicht allein in den Proportionen, sondern auch in den vertikalen Wandgliederungen aufs glücklichste zum Ausdruck gebracht ist. Wenn es nun auch unstatthaft wäre, Hochelten in direkte Beziehung zu Speyer zu setzen, so zeigen doch beide Bauten ihre nahe Verwandtschaft, sobald man Hochelten in der gleichen Weise mit normännisch-französischen Bauten konfrontiert, wie wir es vorhin mit Speyer selbst vorgenommen haben. Obwohl ja in Hochelten die vertikalen Gliederungen eine größere Bedeutung und Selbständigkeit erhalten haben, als das in Speyer der Fall ist, so sind sie doch hier wie dort durch die großen halbrunden Blenden miteinander in Beziehung gesetzt und wirken daher wie vorgelegt, scheinen also nicht die Mauer in ihrer Tiefe zu zerlegen. Bezeichnend für diese Art der Auffassung ist die fast vollrunde Bildung der aufsteigenden Säulen, die gerade von der Mauer noch festgehalten erscheinen. Man darf nicht etwa meinen, das sei hier etwas wie eine Vorstufe zu den frei vorgestellten Pfeilergliederungen der Apsiden von S. Aposteln; die Dinge liegen hier doch wesentlich anders, da ja die Mauer als solche nicht ausgeschaltet ist, sondern auch optisch als der eigentliche Träger der Blenden wirkt. Ganz klar tritt dieser Charakter zutage bei der Behandlung der triforienartigen Öffnungen unter den Fenstern, die wir als besondere Eigentümlichkeit der Hocheltener Anlage hervorhoben. Man vergleiche nur einmal ihre Disposition mit den analogen Bildungen der normännischen Architektur, etwa mit den schon beschriebenen Pseudotribünen der Kirche des Mont-Saint-Michel. Der Unterschied ist deutlich: während auf dem Mont-Saint-Michel durch die kunstvolle Anordnung der Bogenstellungen die Last der Obermauer auf die vertikalen Gliederungen abgeleitet wird und die Wand hier wenigstens optisch stark durchbrochen erscheint, ist die Stellung der ängstlich kleinen Durchbrechungen in Hochelten so gewählt, daß sie ganz ohne Beziehung zu den aufsteigenden Vertikalen stehen, indem sie genau unter den die Mitte des Jochfeldes einnehmenden Fenstern angebracht sind. Sie erscheinen so als gewöhnliche Wandlöcher ohne funktionelle Bedeutung für das Bauganze. Es ist hier also kein Versuch gemacht, über das bloß dekorative Schema, wie wir es in Speyer sahen, wesentlich hinauszukommen. Trotz deut-

licher Unterschiede der Einzelbehandlung gehören beide also ihrem innersten Charakter nach zusammen und bekunden, daß die rheinischen Gliederungsversuche vorzugsweise dekorativer Art waren.

Daß wir uns bei dieser Auffassung und Interpretation der künstlerischen Merkmale nicht getäuscht haben, das zeigt nun aufs deutlichste die weitere Entwicklung, die diese Gliederungsart am Rhein genommen hat. Es sind hier vornehmlich drei Beispiele heranzuziehen: die Ursulakirche in Köln, die Pfarrkirche S. Johann Baptist ebendort und die Kastorkirche in Coblenz.

Die beiden zuletzt genannten Bauten sind jüngeren Datums als die Apostelkirche, S. Ursula [1]) (Taf. X) aber ist älter und insofern von besonderer Wichtigkeit, als sich hier zeigt, daß das Motiv der gliedernden Blendbögen, das in Speyer und in Hochelten mit kraftvoller Gesinnung gehandhabt war, gegen Mitte des XII. Jahrhunderts bereits einen stark veränderten Stilcharakter angenommen hat. Die Blenden sind hier ins zierliche gewandelt: mit kaum merklichem Vorsprunge steigen erst über den Deckplatten eines jeden Pfeilers dünne, schmale Lisenen empor, die oberhalb der Fenster, dicht unter dem Dachstuhl, durch je drei kleine Rundbogen verbunden sind. Wir finden hier also ein im Außenbau lange bekanntes Dekorationsglied — die Lisene mit Rundbogenfries — auf den Innenbau übertragen. Es ist nicht sonderlich schwierig zu sehen, daß auch in dieser Form schließlich die gleiche künstlerische Tendenz, nur in stark abgewandelter Fassung, Ausdruck suchte, die wir bereits in Speyer und in Hochelten am Werke fanden: die Wand sollte eine dekorative Belebung erfahren — aber auch nicht mehr! Das war in Speyer machtvoll und großartig empfunden, in Hochelten nicht minder, bei verstärkter Differenzierung der Glieder, hier nun aber schwächlich und ohne plastisches Vermögen [2]). Wenn irgend etwas, so kann gerade dieser Verlauf der Entwicklung den deutlichsten Aufschluß gewähren über den Charakter der rheinischen Gliederungen. Es war eine Dekorationskunst, die mit plastischer Großzügigkeit anhob, sich dann sehr rasch ins Flächenhafte umbildete, immer aber weitab von dem organischen Empfinden blieb, das die Franzosen befähigte, einen neuen Architekturstil heranzubilden.

Das gilt für die Entwicklung bis nach Mitte des XII. Jahrhunderts. Und dieser Charakterisierung ist hinzuzufügen, daß die hier beschriebenen Bauten ja doch nur Ausnahmeerscheinungen sind und schon mehr an Gliederung des Innenbaues bieten, als die den gewöhnlichen Typus vertretenden einfachen Pfeilerbasiliken. Es ist ja doch nicht zu vergessen, daß noch in den siebziger Jahren des XII. Jahrhunderts mitten im heiligen Köln große Klosterbauten sich mit diesem allereinfachsten und für diese Zeit schon direkt roh zu nennenden Schema begnügten — es ist die Periode, in der die Pariser Kathedrale entstand.

Diese einer plastisch architektonischen Gliederung abholde Baugesinnung des niederrheinischen Gebietes am Vorabend des „Übergangstiles“ ist sicherlich bemerkenswert. Sie entsprach hier so sehr dem wirklichen Können und dem bodenständigen Geschmack, daß sie in gewissem Sinne noch verhältnismäßig rein neben dem mit anderen Ideen arbeitenden „Übergangstile“ weiterbestand als eine Art archaischer Nebenströmung. Aus dieser entstanden die genannten Bauten der Kastorkirche

[1]) Restaurierte Ansichten des ursprünglichen Baues bei D-B, Taf. 46, 3 und 63, 2. Die Kirche ist äußerlich nicht direkt datiert, mit der oben aus stilistischen Gründen gegebenen, die mit der allgemeinen Auffassung (cf. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd V, p. 288, der sagt, „aus 1. H. 12. Jh.“) übereinstimmt, könnte die Nachricht bei Gelenius, De admiranda magnitudine Coloniae, Köln 1645, p. 335 in Zusammenhang gebracht werden, nach der 1135 „in S. Ursulae porticu“ ein Altar geweiht wurde.

[2]) Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, Berlin 1887, p. 54, weist hier auf Limburg a. d. Haardt hin als eine Parallele für diese Gliederungsart. Das ist aber durchaus unzulässig, denn in Limburg finden sich die einfachen und übrigens viel plastischer behandelten Blendbogen nur im Chor und im Querhaus, und zwar lediglich in den unteren Wandhälften, sie umziehen also nicht die Fenster und haben offenbar nur den Zweck, mit dem Rhythmus der Mittelschiffsarkaden hier die im Langhaus tatsächlich geübte Horizontalteilung (cf. oben p. 8) fortzuleiten. Cf. W. Manchot, Kloster Limburg a. d. Haardt, Mannheim 1892, Taf. 6. Ähnlich wie Limburg ist der Hersfelder Chor behandelt (cf. Denkmäler der Baukunst, herausgeg. von den Studierenden der kgl. Bauakademie zu Berlin, Lfg. IV—IX, Berlin 1875, Taf. 40) und am Niederrhein der Chor von Bedburg (Kreis Cleve, cf. Rh. I, 4, p. 16), wo die Blendbögen höher hinaufgezogen sind, aber immer noch unter den Fenstern liegen.

in Coblenz[1]) (Taf. XI) und der Pfarrkirche S. Johann-Baptist zu Köln[2]). Sie gehören somit nach ihrer chronologischen Stellung nicht in dieses Kapitel, wohl aber ihrem Typus nach. Es sind flach gedeckte Anlagen aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts, die eine Dekoration der Oberwände ihrer Langschiffe durch einfache, aber ganz flach gehaltene Blendbögen aufzuweisen haben. Die Blenden sind spitz in S. Kastor, dies als Konzession an den neuen Stil, noch rund in der Kölner Pfarrkirche. Diese ist eine Anlage mit Emporen, während jene Pseudotribünen aufzuweisen hat, d. h. Öffnungen in der Oberwand unter den Fenstern, die nur auf den Dachstuhl gehen. In sehr charakteristischer Weise sind diese Mauerdurchbrechungen wieder in der Mitte der Jochfelder außerhalb aller Beziehungen zu den aufsteigenden, übrigens nur ganz dünnen Vertikalen angeordnet — verwandt mit Hochelten. Näher darauf einzugehen erübrigt sich, was für S. Ursula galt, gilt mutatis mutandis auch für diese Bauten.

Die Kirchen, die ich bisher nannte, sind keineswegs die einzigen im niederrheinischen Gebiet, die Wandgliederungen bei ungewölbter Decke aufzuweisen haben. Ich habe diese Beispiele nur vorausgeschickt, um die große Linie der Entwicklung mit größerer Klarheit zeichnen zu können, und will jetzt das so gewonnene Bild bereichern durch eine kurze Aufzählung der übrigen Kirchen verwandter Gattung.

Bleiben wir zunächst bei den Anlagen, die eine Verbindung der aufsteigenden Vorlagen durch Blendbögen zeigen, so wären hier zwei Beispiele auf belgischem Boden heranzuziehen, die, zur Kölner Suffragandiözese Lüttich gehörig, der rheinischen Schule ganz nahestehen. Es sind das die Kirchen von Saint-Severin-en-Condroz[3]) und von Orp-le-Grand[4]). Jene zeigt Stützenwechsel und Blendbögen an der Hochwand, die je ein Doppeljoch umfassen, es ist also ein Bau, der in nächste Nähe von Hochelten zu stellen wäre. Dagegen weicht Orp-le-Grand von den bisher genannten Anlagen ab; im allgemeinen gehört die Kirche zwar zu den Bauten mit einfacher Reihung der Gliederungen, doch sind diese in ihrer Form eigenartig behandelt. Die Pfeiler des Mittelschiffes sind annähernd quadratisch ohne eine Vorlage. Erst über ihren Deckplatten treten sehr flache Pilaster vor die Wand, die schon in geringer Höhe von einem Horizontalgesims überschnitten werden. Darüber sind statt ihrer Halbsäulen der Wand vorgelegt, die mit einem gewöhnlichen Würfelkapitell endigen und durch große, die Fenster umrahmende Blenden verbunden sind. Somit könnte gerade dieser Bau ein treffliches Beispiel für den dekorativen Charakter der rheinischen Gliederungen abgeben, denn der Mangel der Vorlagen am Pfeiler selbst, ihre wechselnde Form an der Hochwand, wie ihre Überschneidung durch ein Horizontalgesims sind alles Dinge, die nicht dem Streben nach organischer Durchdringung des Wandkörpers ihre Entstehung verdanken.

Das wären diejenigen Bauten, die eine Gliederung durch Blendbögen aufzuweisen haben. Sie scheinen durchaus in der Mehrzahl gewesen zu sein, gegenüber vereinzelten Anlagen, die auf diese Blendbögen verzichteten und die Gliederungen direkt bis zum Dachstuhl hinaufführten, und gegenüber solchen, die eine Verbindung der beiden Langhauswände durch sogenannte Schwibbögen aufzuweisen haben. Wir betrachten zunächst die erste Gattung.

Zu nennen sind hier als Hauptvertreter des Typus die Matthiaskirche in Trier[5]) (Taf. XII) und die Klosterkirche von Arnstein[6]). Beide zeigen das System der einfachen Reihung: die Vorlagen

[1]) cf. A. I. Richter, Die Kastorkirche zu Coblenz, 3. Aufl., Coblenz 1868. Fr. Bock, Rheinlands Baudenkmale im Mittelalter, Serie II, Nr. I, Köln, s. d. Dort Aufnahmen und Abbildungen; solche auch bei D-B, Taf. 62, 4 und 5. Geweiht 1208 (cf. „Notae Dedicationum Dioeceseos Trevirensis IV, ed. SS. XV, 2, p. 1281).

[2]) cf. H. Rahtgens in Rh. VII, 1, p. 102ff., besonders p. 110. Dort Aufnahmen.

[3]) cf. Adrien Schellekens, L'église de l'ancien prieuré de St. Severin-en-Condroz, in der Revue de l'art chrétien 1906, p. 85 (dort Aufnahmen, Photographien und weitere Literatur), dann Raymond Lemaire, Les Origines du style gothique en Brabant, Bd. I, Brüssel 1906, p. 55.

[4]) cf. R. Lemaire, op. cit. p. 182—189.

[5]) cf. Chr. W. Schmidt, Römische, byzantinische und germanische Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung, Trier 1836ff., II. Liefg., Text p. 74ff., Taf. X (wenig gut, zum Teil direkt falsch). — Ph. Diel, Die S. Matthiaskirche bei Trier und ihre Heiligtümer, Trier 1881. — Weihe am 13. I. 1148 (cf. Gesta Treverorum, cap. 86, ed. SS. XXIV, p. 378). Wenn Rahtgens Zeitschrift für Geschichte der Architektur, V, p. 195 Anm. 4 meint, die Anlage könnte mit Blendbögen gewesen sein, so ist das durchaus irrtümlich, der Baubefund schließt eine derartige Bildung aus.

[6]) cf. F. Luthmer, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirkes Wiesbaden, Bd. III, p. 212. Dort die weitere Literatur.

gliedern Joch für Joch, der Pfeilerstellung entsprechend, die Hochwand, an der sie bis zum Dache reichen. Ganz sicher ist dieser ursprüngliche Zustand — beide Bauten zeigen heute eine spätere Wölbung — nur für S. Matthias festzustellen, bei der Arnsteiner Kirche hat man das Blendbögensystem vorgeschlagen[1]), doch scheint mir nach genauer Prüfung nur ein System von Vorlagen ohne Bogenverbindung möglich, eine ursprüngliche Wölbung ist jedenfalls als gänzlich ausgeschlossen zu erachten. Ganz besonders interessieren muß uns hier die chronologische Entwicklung innerhalb des Typus. S. Matthias — aus der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts, 1148 geweiht — zeigt sehr kräftige Pilastervorlagen, die der Kirche einen Charakter von wehrhaftem Trotz verleihen, zumal alle Maueröffnungen auf ein Mindestmaß reduziert sind; völlig glatt steigt die Wand zwischen den Vorlagen in die Höhe, nur ganz oben nahe der Decke sind in jedem Felde zwei äußerst schmale Fensterchen angelegt — heute nicht mehr vorhanden, siehe aber die Angaben bei Schmidt. In den Vorlagen lebt eine gewisse plastische Kraft von primitiver Wucht[2]), es läge vielleicht nahe, sie nach ihrer Struktur mit denen der normännischen Bauten zu vergleichen, allein diese Verwandtschaft ist doch nur eine scheinbare, denn die Behandlung der Mauer zeigt aufs deutlichste, daß man in Trier weit davon entfernt war, ein organisches „Durchwachsen" des Mauerkörpers durch die Streben zu versuchen — die Tendenz ging auf eine mehr äußerliche Kraftentfaltung. Gehen wir nun nach Arnstein, so finden wir nichts mehr davon, eine ganz schlanke Halbsäule ohne sonderlichen Ausdruck ist an die Stelle der robusten Pilaster von S. Matthias getreten: also auch hier die Umbildung ins flächenhaft Dekorative, die wir schon bei jener oben verfolgten Entwicklungsreihe wahrnehmen konnten. Dieser Stilprozeß hat sich offenbar mit großer Einheitlichkeit vollzogen und in wenigen Jahren: die Arnsteiner Kirche gehört, nach der Form ihrer Deckplatten und dem Profil der Gurte in den Seitenschiffen zu urteilen, in die gleiche Zeit, wie die Kölner Bauten von S. Pantaleon und S. Cecilien, d. h. in die siebziger Jahre des XII. Jahrhunderts, obwohl eine Weihe erst zu 1208 überliefert ist. Ich will mich begnügen, eine Reihe anderer, vielleicht hierher gehöriger Bauten, die nur eine geringe Bedeutung beanspruchen können, in den Anmerkungen anzuführen[3]).

Es bleibt uns dann noch übrig, von dem Schwibbogensystem zu sprechen, das ich mit Sicherheit nur ein einziges Mal am Niederrhein nachweisen kann. Und dieser Bau, die Kirche des Klosters Brauweiler, fällt nicht nur durch diese Eigentümlichkeit aus dem gewohnten Bild der rheinischen Architektur heraus, sondern noch durch eine ganze Reihe anderer, nur hier zu findender Formen. Die Kirche (Taf. XIII) ist in ihrer eigentümlichen Stellung bisher nicht ausreichend erkannt worden, vor allem ist die im Inventar der Rheinprovinz gegebene Baugeschichte völlig irrtümlich[4]) und bedarf dringend einer eingehenden Korrektur. Ich will weiter unten auf das Wesentlichste eingehen, gebe aber zunächst das Resultat meiner Untersuchung in Form einer Beschreibung wieder.

[1]) cf. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. IV, p. 19.

[2]) Im Charakter der Vorlagen wie der Anordnung der kleinen Fenster ist eine gewisse äußerliche Verwandtschaft mit dem Emporenbau von St. Vincent in Soignies unverkennbar (cf. eine gute Abbildung bei R. Lemaire, Les Origines du Style gothique en Brabant, Bd. I, Brüssel 1906, p. 25), doch war dieser Bau ursprünglich wohl in der Tat auf Gewölbe angelegt.

[3]) Eine genaue Untersuchung müßte den folgenden Anlagen gewidmet werden, die möglicherweise Gliederungsvorlagen ohne Gewölbe aufzuweisen hatten: 1. Erkrath (Kreis Düsseldorf, cf. Rh. III, 1, p. 89) — 2. Neuwerk (Kreis Gladbach, cf. Rh. III, 4, p. 71) — 3. Altenahr (Kreis Ahrweiler, cf. F. Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Bd. II, Stuttgart 1854, p. 193) — 4. Wipperfürth (cf. Rh. V, 1, p. 126) — 5. Stoppenberg (Kreis Essen, cf. Rh. II, 3, p. 74) — 6. Bergheim (cf. Rh. IV, 3, p. 35) — 7. Gummersbach (cf. Rh. V, 1, p. 25). Ursprünglich keine Gewölbe, wenn auch solche wohl geplant waren, hatte die Abteikirche zu Gladbach (cf. die Aufnahme vor der Restauration bei Baudri, Organ für christliche Kunst, Bd. IX = 1859, Taf. am Schluß der Nummer 24, und die alte Ranke unter der ehemals flachen Decke in Rh. III, 4, p. 34, die natürlich nicht aus dem XI., sondern aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts stammt. Die Baugeschichte im Inventar ist falsch, siehe darüber unten Näheres). Die heutigen Gewölbe stammen erst aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, sie sind etwas später als der Neubau des Chores.

[4]) cf. Clemen, Rh. IV, 1, p. 20 ff.; hier sind meist ältere Aufnahmen benutzt, die von dem Restaurator Wiethase stammen, cf. dessen Artikel und Zeichnungen in der Zeitschrift des Architekten- und Ingenieurvereins zu Hannover, Bd. XXIV = 1878, Spalte 159—168, Taf. 737—741. Andere Aufnahmen bei Bock, Rheinlands Baudenkmale, Serie II, Nr. 9. Die Irrtümer Wiethases und Clemens sind für die Krypta bereits richtiggestellt von Hugo Rahtgens, Die Kirche S. Maria i. Kapitol zu Köln, Düsseldorf 1913, p. 100.

Vor der Einwölbung des Mittelschiffes — dieses allein kann uns hier beschäftigen — im Jahre 1514[1]) war der Zustand des um die Mitte des XII. Jahrhunderts[2]) entstandenen Langhauses folgender:

Das Langhaus hat vier Joche, von denen je zwei durch einen nicht sehr stark betonten Stützenwechsel zusammengefaßt sind. Die Nebenpfeiler tragen nur nach den Seitenschiffen zu rechteckige Vorlagen, während die Hauptpfeiler bei kreuzförmigem Grundriß solche auch an der dem Hauptschiff zugekehrten Seite zeigen. Untereinander sind die Pfeiler durch gewöhnliche Rundbögen verbunden, die die Hochwände tragen. Ein horizontales Gesims von mäßiger Stärke trennt dieses Untergeschoß von einem zweiten, das eine sehr merkwürdige Gliederung aufzuweisen hat. Zu beiden Seiten der genannten Vorlagen, die sich nach Überschneidung durch das trennende Gesims hier als starke Dreiviertelsäulen fortsetzen, sind je vier flache im Rundbogen geschlossene Nischen angeordnet. Diese werden umrahmt von Blendbögen, die auf schlanken, zwischen die Nischen gestellten Säulen ruhen. Die Kämpfer der umsäumenden Bögen sind durch reich mit Blattwerk geschmückte Kapitelle ausgezeichnet[3]). In gleicher Höhe mit diesen Kapitellen endeten ursprünglich auch die zwischen den Nischengruppen liegenden Vorlagen in einem großen Kapitell, über denen der Schwibbogen ansetzte, der die beiden Langhauswände miteinander verspannte. Im dritten Geschoß sind in der Mitte jedes Doppeljochs je zwei rundbogige Fenster angeordnet. Eigenartigerweise ist zwischen diese Fenster je eine dünne Dreiviertelsäule gestellt, die bis zum heutigen Gewölbescheitel hinaufreicht und über einem Kapitell ein großes Kämpferstück trägt, das offenbar dazu diente, den alten Dachbindern einen ausreichenden Unterstützungspunkt zu gewähren (Taf. XV/XVI).

Clemen gibt an, die Vorlagen der Mittelschiffspfeiler seien später hinzugefügt, und ursprünglich seien alle Pfeiler einfach quadratisch gewesen (op. cit. p. 37). Zeichnet man die Pfeiler genau maßstäblich auf, so erkennt man sofort, daß nach Wegnahme der „Vorlagen" verschieden große Pfeiler übrigbleiben würden, und zwar wären die heutigen Hauptpfeiler dann schwächer gewesen als

---

[1]) cf. „Chronicon Brunwylrense" bei Eckerts, Fontes adhuc inediti rerum Rhenanarum, Bd. II, Köln 1870, zum Jahre 1514: „Anno 1514 medium templi cameratum fuit et nouis picturis decoratum, quod antea simili modo fuerat asseribus obductum per reverendum Wolfhelmum huius loci tertium abbatem, ut supra patuit." Hiernach kann es gar keinem Zweifel unterliegen, daß das Langhaus bis dahin holzgedeckt war, wie auch der Baubefund, auf den später einzugehen sein wird, zeigt. Trotzdem interpretierte Clemen die Chronik folgendermaßen, op. cit. p. 22: „Das ursprünglich sechsteilige Gewölbe im Mittelschiff wurde 1514 durch eins in spätgotischen Formen ersetzt!"

[2]) Ein fester Anhaltspunkt für die chronologische Bestimmung des Langhausbaues ist gegeben durch das ungefähre Datum, das wir für die Anlage des Westturms besitzen. Die hier befindliche Michaeliskapelle wurde von dem 1149 gestorbenen Abt Aemilius geweiht. Derselbe Abt ließ durch den Bremer Bischof Albero den Martinsaltar im Jahre 1141 weihen (cf. Chronicon Brunwylrense, a. a. O.). Also wird gegen 1140 die Erbauung des Westturmes anzusetzen sein, was mit dem stilistischen Charakter sehr gut übereinstimmt (so auch Clemen und neuerdings Rahtgens, Die Kirche S. Maria i. Kapitol zu Köln, Düsseldorf 1912, p. 74 ff.). Clemen behauptet nun, die Pfeiler des Mittelschiffes seien älter als der Turm; auf dem Grundriß gibt er auch an, wo er sich die Baunaht denkt, sie läuft nach ihm genau durch die Mitte der östlichen Turmwand (Taf. XIV). In der Tat ist hier aber eine völlig einheitlich errichtete Mauer vorhanden, die überall die gleichen Profile am Sockel und an den Deckplatten zeigt; sie muß schon deshalb aus einer Bauperiode stammen, weil ja die Verwendung älterer Reste, in der Art, wie sie Clemen angibt, notwendigerweise ein ungleichmäßiges Setzen des Turmes veranlaßt hätte, was dessen Einsturz zur Folge gehabt haben würde. Die Naht liegt nicht hier, sondern am Ansatz der Langhauspfeiler an den Turmbau, was neben dem Fugenschnitt besonders an der Knickung des Sockelprofils zu erkennen ist. Die Anlage dieser Wandpfeiler, die analog den übrigen Langhausstützen gebildet sind, setzt natürlich voraus, daß der Turm älter ist als sie. Beachtet man die Deckplatten, so bemerkt man im Langhaus ein Profil, das wenig modifiziert später im Kreuzgang und in den Ostteilen vorkommt, während im Turmbau ein anderes und zwar fraglos älteres verwendet ist. Weiter ist die auffallende Verschiebung in der Achsenstellung der Langhauspfeiler nur zu erklären durch das Vorhandensein des westlichen Turmbaus. Und endlich zeigt schon eine flüchtige Beobachtung der Geschoßaufteilung im Westbau, daß er noch nicht auf das bestehende Langhaus Rücksicht nimmt, so liegt z. B. die Fußbodenhöhe des Geschosses mit der Michaeliskapelle etwas unter Scheitelhöhe der Mittelschiffsarkaden. Also das Langhaus ist fraglos jünger als der Westturm, ist aber in unmittelbarem Anschluß an ihn gebaut, wie die Identität der Sockelprofile hier und dort lehrt. Wir werden demnach sagen können, daß die Mittelschiffsanlage um die Mitte des XII. Jahrhunderts entstanden sein muß, und zwar noch vor 1174, denn die damals entstandenen Klosterbauten zeigen wiederum einen etwas fortgeschritteneren Stil.

[3]) Ähnliche Kapitelle kommen meines Wissens am Niederrhein nicht vor; wenn ich verwandte Stücke nennen sollte, so scheinen mir die Kapitelle der älteren Bauteile in den burgundischen Kirchen von Charlieu und Anzy-le-Duc den hier verwendeten ziemlich nahe zu kommen.

die Nebenpfeiler. Das ist natürlich gänzlich unmöglich; in der Tat stehen die Vorlagen mit dem Pfeilermassiv im genauesten Verbande, ebenso sind die Profile der Deckplatten und Sockel die gleichen, schließlich zeigt auch der Schnitt der einzelnen für sie verwendeten Werkstücke die fraglos gleichzeitige Entstehung der ganzen Pfeiler an. Damit ist die ganze Konstruktion Clemens bereits widerlegt. Die Profile in den oberen Geschossen zeigen sodann, daß diese innerhalb einer Baukampagne mit den Pfeilern entstanden sind. Im zweiten Geschoß ist noch heute an den Abbruchspuren deutlich zu erkennen, daß die großen Kapitelle der Hauptvorlagen ursprünglich in gleicher Höhe mit denen der Blendarkaden saßen. Der gröbste und wirklich unbegreifliche Irrtum Clemens liegt aber darin, daß er auf das oberste Geschoß noch ein sechsteiliges Gewölbe setzen will: da die oberen Zwischenvorlagen mit ihrem Kämpfer in Scheitelhöhe der Scheidbögen des heutigen Gewölbes liegen, so hätten in diesem Falle auch die Hauptvorlagen bis hierher geführt sein müssen; es wäre das dann also ein Aufbau gewesen, bei dem die Hochschiffsfenster unterhalb des Gewölbekämpfers gelegen haben würden! In Wahrheit ist der alte Zustand in der Hauptsache erhalten und durch die Zufügung der Gewölbe im Jahre 1514 kaum verändert worden, da man sich damals damit begnügt hat, die Hauptvorlagen etwas tiefer herabzusetzen. Somit ist die oben gegebene Rekonstruktion in ihrer Einfachheit so selbstverständlich, daß hier, wo natürlich keine Monographie beabsichtigt ist, ein weiterer Kommentar wohl überflüssig ist.

Eine verwandte Anlage ist am Rhein nirgends zu finden, aber auch sonst nicht[1]). Auffallend ist vor allem die Einschaltung des Zwischengeschosses, die Stellung der Säulen zwischen den Fenstern des Obergeschosses, endlich die Anwendung des Schwibbogensystems[2]). Es kann nun im Rahmen dieser Arbeit nicht meine Aufgabe sein, diese Aufrißgestaltung nach ihrer Herkunft zu untersuchen; wir müssen uns darauf beschränken, festzustellen, daß wir hier eine sehr viel reichere Gliederung antreffen als bisher und fragen, ob darin etwa eine Vorstufe für die tektonischen Gliederungen der Apostelapsiden gefunden werden kann. Ich glaube, daß diese Frage im negativen Sinne entschieden werden muß. Wenn auch in der Nischengliederung des Zwischengeschosses ein tieferes Einschneiden in den Mauerkörper gegeben ist, als wir bisher feststellen konnten, so hält sich doch alles im Rahmen einer dekorativen Baugesinnung, da nicht nur von jeder wirklichen Durchbrechung Abstand genommen ist, sondern vor allem die tektonische Verknüpfung der einzelnen Gliederungen fehlt. So kann die Folge der Blendarkaden mit ihrer ganz gleichmäßigen Reihung nie den Eindruck gewähren, als führten sie den Mauerdruck den vertikalen Gliederungen zu, und jene Säulen zwischen den Fenstern vollends geben den klarsten Beweis dafür ab, daß man nicht mehr anstrebte, als eine Belebung der Wandflächen, ohne an eine organische Verbindung zwischen den Gliederungen zu denken. Es kann infolgedessen auch nicht fehlen, daß der Eindruck dieser Häufung von wenig geordneten plastischen Formen ein unglücklicher ist. Die Kirche von Brauweiler ist so mehr eine Merkwürdigkeit, als ein Bau von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung.

Damit bin ich am Ende dieser Untersuchung über die „gegliederten“ Basiliken mit flacher Decke angelangt. Bauten von irgendwelcher Wichtigkeit sind nicht übergangen worden. Als Resultat ist folgendes zu verzeichnen: alle Gliederungsversuche lassen eine rein dekorative Tendenz erkennen, indem die Mauer statisch und optisch als der eigentliche Träger erscheint und die vorgelegten Gliederungen nur zu ihrer Belebung dienen. Nirgends ist eine Absicht auf organische Gestaltung des Aufrisses in dem Sinne zu bemerken, daß versucht wäre, der Mauer ihren passiven Charakter durch eine klar betonte Aufteilung in tragende und füllende Körper zu nehmen, wie wir das schon ganz deutlich an einem normännischen Bau des XI. Jahrhunderts wahrnehmen konnten. Es ist also für die Apostelapsiden eine Vorstufe in der älteren rheinischen Kunst nicht zu erkennen, wobei als Tatsache von besonderer Wichtigkeit hervorzuheben ist, daß im Verlauf des XII. Jahrhunderts ein deutliches Abnehmen des plastischen Gefühls zu konstatieren ist, so daß die heimische Entwicklung

[1]) Man könnte an verwandte Bildungen in Burgund denken, wo die Kirchen von Gourdon und Toulon-sur-Arroux ähnliche Zwischengeschosse aufweisen.

[2]) Vielleicht war ursprünglich auch in der Kirche von Nideggen (Kreis Düren, cf. Rh. IX, 1, p. 20) das Schwibbogensystem angewandt. Die heutigen Gewölbe sind modern.

am Niederrhein ein Ziel zu verfolgen scheint, an deren Ende man etwas ganz anderes erwarten würde, als den plastischen Ideenreichtum der Apostelapsiden.

Und dieses Bild könnte sich nicht verändern, wenn wir unsere Untersuchungen nicht auf das Mittelschiff beschränken, sondern in gleicher Weise auch die Wandbehandlung an den Chor- und Querhauswänden heranziehen würden. Ich erinnere hier an das, was wir oben bei Besprechung der Apsis von S. Gereon ausführten. Weiter könnte auch eine Durchmusterung der Gewölbebauten am Niederrhein kein anderes Resultat ergeben. Obwohl bei diesen Bauten Gliederungen der Wände durch die Gewölbedienste gegeben waren, so hat man es doch niemals verstanden, aus ihnen etwas anderes zu machen wie gewöhnliche Vorlagen. So zeigen Anlagen, die der von S. Aposteln vorangingen, wie S. Mauritius in Köln, Maria Laach, Knechtsteden (Taf. XVIII) und Schwarzrheindorf, die knappste Beschränkung der gliedernden Teile. Diese bestehen lediglich aus den Gewölbediensten, zu denen dann allenfalls noch ein dünnes horizontales Gesims über den Mittelschiffsarkaden kommt. Die Belebung der Flächen, ihre Ausdeutung nach ihren funktionellen Werten und die eindrucksvolle Differenzierung nach tragenden und füllenden Massen: alles das ist so wenig betont wie nur möglich. Um so schärfer tritt das wieder hervor, wenn man auch hier an den außerordentlichen Reichtum von Ideen denkt, der in den Gliederungen der französischen Bauten des XI. und XII. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt.

Da also jene schon reif entwickelte Apsisgliederung von S. Aposteln ganz ohne Vorstufen plötzlich aufgetreten ist und als solche bei ihrem tektonischen Charakter auch keineswegs den bodenständigen Tendenzen der niederrheinischen Kunst entspricht, so liegt meines Erachtens aller Anlaß vor, sie für ein übernommenes, fremdes Motiv anzusehen. Und diese Vermutung wird dadurch zur Gewißheit, daß eben jene Anordnung weit früher andernorts nachweisbar ist.

Darüber sollen die folgenden Abschnitte unterrichten.

Kapitel III.

Die Quellen der Apsisgliederung von S. Aposteln.

Ich sagte am Schluß des vorigen Kapitels, daß das Hauptmotiv der Apsisgliederung von S. Aposteln andernorts früher nachweisbar sei. Unsere Frage scheint damit eine einfache Lösung finden zu sollen. Dem ist aber keineswegs so, denn wir finden den Apostelapsiden verwandte Anlagen in zwei voneinander weit entfernten Gegenden, die beide sehr wohl auf die niederrheinische Kunst einen Einfluß ausüben konnten. Einmal ist die gleiche Apsisform in der Lombardei nachweisbar, das andere Mal in der Normandie und — von dieser zweifelsohne beeinflußt — in Belgien und England. Ehe wir entscheiden können, woher der rheinische Künstler seine Anregungen erhalten hat, müssen wir uns naturgemäß dort genauer umsehen, wo wir seine Vorbilder vermuten. Dabei muß es unsere Hauptaufgabe sein, die Entstehung der genannten Apsiden ihrer Form nach genetisch zu entwickeln und verwandte Erscheinungen im weitesten Maße heranzuziehen, um die eigentlich künstlerischen Tendenzen klarzulegen.

A. Das normännische Gliederungssystem und seine Bedeutung für die Entwicklung der französischen Gotik.

In der Normandie finden sich die ältesten Beispiele für jene Gliederung der Apsiden durch einen Laufgang und vorgestellte Freistützen in der Schule von Caen am Ende des XI. Jahrhunderts — also 100 Jahre früher als am Rhein — zunächst in St. Nicolas[1]) (Taf. XIX/XX). Die Anordnung ist

[1]) Aufnahmen: Pugin and Le Keux, Specimens of the architectural antiquities of Normandy. London 1827 (nicht ganz exakt); danach bei D-B, Taf. 151, 5 und Enlart, Manuel d'archéologie française, Bd. I, Paris 1902, p. 299. Aufriß dar äußeren Längsansicht auch bei Gervais, op. inf. cit. — Photographien: Rivoira, Le origini della architettura Lombarda, Rom 1901, Bd. II, Fig. 135—141. F. Bond, Gothic architecture in England, London 1906,

hier folgende: die Apside erhebt sich auf halbkreisförmigem Grundriß in zwei Geschossen, von denen das untere etwa die doppelte Höhe zeigt wie das obere, über dem die Halbkuppel des Gewölbes ansetzt. In der Vertikalgliederung ist eine fünffache Teilung mit der gleichen Zahl von Fenstern in jedem Geschoß durchgeführt. Diese werden im unteren Geschoß von starken Säulenbündeln getrennt, die tief und ausdrucksvoll profilierte Blendarkaden aufnehmen. Über dem abschließenden Horizontalgesims springt dann die Mauer zurück, d. h. sie zerlegt sich nun, wie in S. Aposteln, in zwei Schalen, eine äußere von Fenstern durchbrochene und eine innere, die hier von freistehenden Säulen gebildet wird. Die Verbindung zwischen beiden wird hergestellt durch die breiten Rundbögen über den Säulen, die wie Stichkappen in die Halbkuppel eingreifen, und außerdem durch flache Steinplatten, die von den Deckplatten der Säulen in die Rückwand übergreifen und die genannten Bögen tragen helfen. Im Längsschnitt ist auch die starke Auflast über der Außenmauer zu finden, natürlich ohne die lombardisch-rheinische Zwerggalerie. Bei einem Vergleiche dieser Apside mit der von S. Aposteln kann und soll natürlich nur jener Laufgang herangezogen werden, denn wie ich schon auseinandersetzte, konnte der rheinische Architekt in S. Gereon in allem übrigen ein seinen gewohnten Formanschauungen entsprechendes Vorbild finden. Jene spezifisch normännische Art der Häufung von dünnen Säulen und reichen Profilierungen, die mit Hilfe von Licht- und Schattenwirkungen ausdrucksvolle Gegensätze zu schaffen sucht, findet am Rhein keine Parallelen, wo ein einfacher, unprofilierter Bogen als ausdrucksvoll genug empfunden wurde. Schalten wir dieses dekorative Gewand der Konstruktion aus, so unterscheiden sich beide Anlagen nur noch dadurch, daß anstatt der Pfeiler von S. Aposteln hier Säulen als Stützen der Halbkuppel verwendet worden sind und die Verbindungen zwischen ihnen und der Rückwand durch gerade Platten und nicht durch kleine Halbtonnen erfolgt ist. Aber beidem kann irgendeine Bedeutung nicht zugeschrieben werden: gegliederte Pfeiler finden sich in der Normandie an gleicher Stelle in Cérisy-la-Forêt, in England in Peterborough, und die kleinen Halbtonnen treffen wir in Lessay wie in Cérisy. Im übrigen wüßte ich keine wesentlichen Abweichungen zu nennen, sie sind in ihrer Gesamtheit betrachtet nicht größer als diejenigen, die zwischen den rheinischen Bauten der gleichen Klasse bestehen und auf die später einzugehen sein wird.

Die Anordnung der Apsis von St. Nicolas zu Caen ist im normännischen Kunstkreise häufig wiederholt und variiert worden. Wir werden die Beispiele nachher vollständig zusammenstellen. Doch kann uns nun mit diesem bloßen Hinweise auf die chronologische Priorität unseres Motives in der Normandie nicht gedient sein: es ist zu zeigen, daß es hier tatsächlich aus einem geschlossenen Vorstellungskreise geboren ist, also nicht isoliert auftritt, sondern von verwandten Dispositionen begleitet ist. Wir berühren damit eine Frage und ein Gebiet, das überhaupt von umfassendster Bedeutung für die mittelalterliche Baugeschichte ist, wie sich sogleich zeigen wird.

Wir finden jenes Prinzip der Wandzerlegung in der Normandie zuerst in ganz unentwickelten Vorstufen, in denen es nur eine relativ geringe Bedeutung genoß und vornehmlich rein praktischen Zwecken diente. Das älteste Beispiel ist nachweisbar im südlichen Querhause der Abteikirche zu Bernay (Eure), das dem zweiten Viertel des XI. Jahrhunderts entstammt[1]) (Taf. XXI). Hier ist auf der Westseite folgende Disposition vorhanden: vor den Fenstern zieht sich innerhalb der Mauerdicke ein

p. 293. — Literatur: John Britton, Historical and descriptive Essays accompanying a series of engraved specimens of the architectural antiquities of Normandy, London 1828, p. 16. Gervais, Note sur l'église St. Nicolas de Caen, Mém. Soc. Antiq. Normandie, 1844, p. 384—94, Bouet, Analyse architecturale de l'abbaye de St. Etienne de Caen, Bull. Monumental, XXXI, p. 460, 476, 666, 674, 677, Ruprich-Robert, L'architecture normande, Bd. I, p. 282, 284, 288. Louis Serbat, Congrès archéologique de France, Caen 1908, Duide, p. 52. — Chronologie: Die Kirche wird als bestehend erwähnt in einer Urkunde Wilhelms des Eroberers vom 18. Juli 1083, in der die Pfarrechte der Abtei St. Etienne über die Kirche festgestellt werden (cf. Gallia christiana, Bd. XI, instr. col. 75). Es muß sich um die heute vorhandene Kirche handeln, denn sie zeigt in allen Formen die größte Verwandtschaft mit dem Unterbau der Westtürme von St. Etienne, die unmittelbar im Anschluß an den Bau des Langhauses höchstwahrscheinlich zwischen 1077 und 1081 erbaut wurden (cf. Bouet, op. cit. p. 461 und über die Daten von St. Etienne ebenda p. 425 ff.).

[1]) cf. Porée im Congrès Archéologique de France, Caen 1908, Bd. II, p. 588 und Porée und Bilson im Bull. Monumental 1911, p. 403 u. 396, Abbildung bei Ruprich-Robert, L'architecture normande, Bd. I, Taf. XI, Fig. C, bei Porée op. cit. p. 604 und Photographie bei Rivoira, op. cit. Bd. II, Fig. 85. Über das Datum siehe die Auseinandersetzungen bei Porée, op. cit.

Gang hin, der so angelegt ist, daß das vordere Wandstück entsprechend der Fensterdisposition der Rückwand von drei Arkaden durchbrochen ist, zwischen denen die Wandreste als Pfeiler stehen geblieben sind. Das ist nur auf der einen Querhausseite der Fall, und steht hier mit einer Treppenanlage im Zusammenhang, die einen bequemen Zugang zum Vierungsturm bieten soll. Um die Vierungspfeiler nicht zu schwächen, konnte die Treppe nicht innerhalb dieser Pfeiler angeordnet werden, man verwies sie also in die südwestliche Ecke des Querhauses, der sie von innen aus vorgebaut wurde. In Fensterhöhe mündet sie in den besprochenen Gang, der sie mit einer zweiten Treppe in Verbindung setzt, die im Vierungsturm selbst in die Höhe führt. Praktische Rücksichten verlangten, daß der Gang seine Beleuchtung bekam, man benutzte dazu die Fenster des Querhauses, deren Licht durch die Durchbrechung der Vorderwand des Ganges seiner ursprünglichen Bestimmung erhalten blieb. Diese Lösung war sehr geschickt und insofern sehr bedeutungsvoll, als man es verstanden hatte, ihr eine ebenso einfache als wahrhaft monumentale Fassung zu geben. Denn jene drei Arkaden mit den kräftigen, wohlproportionierten Pfeilern bilden eine sehr ausdrucksvolle Gliederung der Hochmauer des Querhauses, die dadurch betont wurde, daß man sie tiefer als unbedingt nötig, nämlich unter die Sohlbankhöhe der Rückwandfenster hinabzog. Sehr wesentlich für die Wirkung war hauptsächlich die Verbindung mit dem Lichteinfall, indem der Anlage so eine beherrschende Stellung im Raumbilde gegeben wurde. Wohl vornehmlich infolge dieses Umstandes empfahl sie sich den Architekten zur weiteren Durchbildung.

Architektonisch einen Schritt weiter entwickelt begegnen wir derselben Anordnung im gleichen Bauteil wie in Bernay um die Mitte des Jahrhunderts in der großen Abteikirche von Jumièges, wo die Anordnung auf beide Querhausarme ausgedehnt ist[1]). Der wirklich entscheidende Schritt aber, der dieses Motiv von seiner beschränkten Anwendung an einer kleinen und für die gesamte Anlage nicht allzuwichtigen Stelle zu einer sehr bedeutenden Rolle im normännischen Kirchenbau führte, ist dem ganz hervorragenden Architekten zu danken, den Wilhelm der Eroberer in den sechziger Jahren des XI. Jahrhunderts mit der Erbauung der Abteikirche St. Etienne zu Caen beauftragte[2]) (Taf. XXII).

Es handelte sich um eine große Emporenanlage, wie sie auch schon in Jumièges vorgelegen hatte und überhaupt in der Normandie allgemein üblich war. Der Architekt begnügte sich nun aber nicht mit dem gewöhnlichen Schema, nach der Art von Jumièges oder der Kirche des Mont-Saint-Michel, bei dem die Hochschiffsmauern über den Tribünen neben den Fenstern nur durch vertikale Dienste jochmäßig aufgeteilt waren und im übrigen ungegliedert blieben, vielmehr benutzte er jetzt jenes Motiv der Wandzerlegung durch einen Laufgang zu einer vollständigen Organisierung des Baues mit ganz klarer Betonung der tragenden und füllenden Teile. Jene Galerie wurde nämlich vor allen Hochschiffsfenstern des gesamten Baues herumgeführt und so von ihrer mehr praktischen zu einer architektonischen Bedeutung erhoben, indem die bisher kahle Obermauer mit einer einheitlichen und die ganzen Wände krönenden Gliederung versehen wurde. Das Wesentliche ist nun, daß diese nicht nur dekorativ ist, sondern zugleich eine eminent tektonische Bedeutung hat. Die Obermauer wurde nämlich durch diese Durchbrechungen in der Tiefenerstreckung außerordentlich erleichtert, was zur Folge hatte, daß man den Unterbau in seinen Stärkeverhältnissen beträchtlich reduzieren und mit weiten Öffnungen versehen konnte. In Jumièges (Taf. XXIII) waren die Tribünenbögen nur klein gewesen, man hatte es nicht gewagt, die Mauer hier durch umfassendere Durchbrechungen zu schwächen, jetzt in St. Etienne gab man ihnen die fast gleiche Höhe wie den darunterliegenden Hauptarkaden bei einer sogar noch größeren Weite, als diese sie zeigen, und mit völliger Ausschaltung von Zwischenstützen. Auf diese Weise wurde die gesamte Last der Wände durch die weitgespannten Bögen auf die Pfeiler konzentriert und so ein System der Kräfteverteilung gebildet, bei dem

[1]) cf. Roger Martin du Gard, L'abbaye de Jumièges, Montdidier 1909, Fig. 1, 2, 6.

[2]) Über diesen Bau und seinen ursprünglichen Zustand im XI. Jahrhundert cf. vornehmlich Bouet, Analyse architecturale de l'abbaye de St. Etienne de Caen, Bull. Monumental, Bd. XXXI, p. 417 und 637; Bd. XXXIII, p. 254, 546 und 736; weiter Ruprich-Robert, Les voûtes de l'abbaye aux hommes à Caen, Caen 1861; von demselben, L'église Ste. Trinité et l'église St. Etienne à Caen, Caen 1864; und L'architecture normande Bd. I, p. 85—87, Fig. 46—51, Taf. 14—15; für den heutigen Zustand siehe ebenda Bd. II, Taf. 82/84. Louis Serbat im Congrès archéologique de France, Caen 1908, Bd. I, p. 21 ff. Restaurierte Aufnahme endlich auch bei D-B, Taf. 87, 2.

die durchgehenden Vertikalen der Pfeiler die führende Rolle übernehmen mußten. Das kam nun, wie wir bereits wissen, den künstlerischen Tendenzen der Normandie entgegen, denn gerade diese Pfeiler sind in allen Geschossen untereinander verbunden, konstruktiv gestärkt und optisch betont durch die aufsteigenden „Dienste“ der Wandgliederung, die dem ganzen Bau eine höchst eigenartige, kräftig aufwärtsstrebende Bewegung mitteilen. Die architektonische Durchbildung der Galerie selbst im obersten Geschoß entspricht den gleichen künstlerischen Erwägungen. Ihre, bis auf kurze Wandstücke nahe den Vertikalen völlig aufgelöste Vorderwand wird von ganz leichten Arkadenstellungen auf schlanken Säulen gebildet, deren Bögen sich in vierfachem Schwunge zwischen den durch die vertikalen Dienste betonten tragenden Gliedern des Baues wölben. Diese werden von der Galerie mit Hilfe von kleinen longitudinal gestellten Halbtonnen durchbrochen, so daß der ganze Bau in Fensterhöhe bequem umschritten werden kann. Darf diese praktische Bedeutung auch nicht übersehen werden, so ist sie doch relativ belanglos im Vergleich zu der hohen architektonischen Wichtigkeit dieser Galerie im Rahmen des gesamten Bauorganismus. Stärker ist diese noch betont in Cérisy-la-Forêt und in Ely, wo sogar die neben den Vertikalen liegenden Wandstücke völlig fortgefallen sind.

Es gelang also mit Hilfe dieser Galerien die träge Starrheit und Massigkeit der Wände in sehr weitgehendem Maße zu überwinden und den im wesentlichen passiven Mauerbau durch einen aktiven Gliederbau zu ersetzen. Es will das allerdings richtig verstanden werden, denn man kann natürlich nicht behaupten, an dieser Umwandlung sei allein die Anwendung der Galerien schuld gewesen: die Dinge liegen hier in Wahrheit so, daß man bei ihrer Anwendung und Verwertung einem ganz bestimmten architektonischen Ideal folgte, dessen Existenz wir schon oben bei Besprechung der Kirche des Mont-Saint-Michel feststellen konnten. Somit ist die Anwendung der Galerien etwas wie ein technisches Hilfsmittel, so wie es bereits vorher die vertikalen Vorlagen abgaben, während die eigentlich zeugende Kraft bei diesem historischen Prozeß in dem schon charakterisierten tektonischen Gefühl, das die normännische Architektur durchzog, zu erblicken ist. Man mag sich dessen damals bewußt gewesen sein oder nicht, für den Historiker ist das ziemlich belanglos, da diese architektonische Gesinnung von unzweifelhafter Realität ist. Ich betone dieses deshalb mit Nachdruck, weil das, was wir als „gotisches“ Bauideal zu bezeichnen gewohnt sind, als nichts anderes angesehen werden kann als die im historischen Sinne logische Fortsetzung der hier wirksamen Ideen, die abermals bereichert durch neue technische Errungenschaften sich endlich in reinster Klarheit aussprechen konnten. Letztere sind allgemein bekannt: es sind die Rippengewölbe, die Strebebögen und der Spitzbogen. Niemals aber sind diese die „Erzeuger“ des gotischen Bausystems gewesen. Denn wenn man behauptet hat, daß man erst durch die Ausnutzung der durch sie gebotenen Möglichkeiten auf die Idee geführt worden sei, die Kirchenwände zu durchbrechen und aus ihnen einen organischen Gliederbau zu formen, so ist das nicht nur ästhetisch genommen geradezu unverständlich, es ist vor allem rein historisch betrachtet falsch, da die Gotik den organischen Gliederbau, wie wir feststellen konnten, so gut als fertig aus der Normandie übernommen hat. Die Frage, wo die ersten Rippengewölbe entstanden sind, ist somit technisch von einem gewissen Interesse, der wahre „Ursprung“ der Gotik aber wird dadurch in keiner Weise berührt.

Diese Angelegenheit scheint mir so außerordentlich wichtig, daß ich mich genötigt sehe, in einem längeren Exkurse ausführlich über die Bedeutung der Rippengewölbe und ihren Einfluß auf die Entstehung der Gotik zu sprechen. Für die Behandlung unseres eigentlichen Themas ist eine so lange Abschweifung sicherlich nicht von Vorteil, doch ist das durch den augenblicklichen Stand der Forschung durchaus bedingt.

Exkurs über die Rippengewölbe und ihre Bedeutung für die Entstehung der französischen Gotik.

Zunächst möchte ich einiges aus der älteren Literatur wiedergeben, damit man zu erkennen vermöge, wie die heute allgemein vorgetragene Anschauung entstanden ist, daß die „Erfindung“ der Rippengewölbe die wesentlichste Ursache für die Entstehung der Gotik gewesen ist. Dadurch wird auch die eigentliche Problemstellung offenbar werden.

Sieht man von den ältesten phantastischen Deutungsversuchen ab, so ist in der Literatur zunächst zu unterscheiden zwischen den Erklärungen des gotischen Konstruktionssystems und den universalhistorischen Erörterungen über die Entstehung des gotischen Stils. Die einen haben auch später meist neben den andern bestanden, aber bezeichnenderweise gewannen die ersteren immer mehr an Raum und Bedeutung, und heute gelten sie als die eigentlich wissenschaftlichen Darlegungen, von denen die ganze stilistische Entwicklung abhängig gemacht wird. Denn man hatte eingesehen, daß die politischen und wirtschaftlichen Zustände allenfalls als äußere Voraussetzungen und Parallelen herangezogen werden konnten, nicht aber als die eigentlich inneren Ursachen der Stilbildung [1]). Diese glaubte man nun zu fassen oder ihnen zum mindesten sehr nahe zu kommen, wenn man den Nachdruck auf die gotische Konstruktion legte. Die Idee ist für das neunzehnte Jahrhundert, das keine wirklich schöpferische Architektur hervorgebracht hat, zwar ungemein bezeichnend, aber von vornherein nicht überzeugend, denn daß Architektur und Konstruktion zunächst nicht dasselbe ist, wird kein Verständiger leugnen. Man glaubt nun aber bewiesen zu haben, daß in diesem Falle der architektonische Stil von der Konstruktion ausgegangen sei und sah gerade hierin eine ganz besondere Eigenart der Gotik. So sagt denn Dehio:

„In der Komposition romanischer Gebäude war der primäre Willensinhalt das allgemeine Raumbild; es zu verwirklichen lag der Konstruktion ob. Solange die flache Holzdecke im Gebrauch war, standen Zweck und Mittel im vollen Einklang. Als man aber zum Steingewölbe überging, fand man in diesem einen keineswegs gefügigen Diener. Der Raum mußte sich in vielen Stücken dem Gewölbe anpassen, und so geschah, was wir im vorigen Buche ausführlich behandelt haben: der abendländischen Kirchenarchitektur ging die Einheit verloren, sie lief in eine stark differenzierte Mehrheit von Raumtypen auseinander. Den umgekehrten Weg nun werden wir die gotische Entwicklung gehen sehen. Sie beginnt mit einer konstruktiven Einzelfrage. Wie ist die überlieferte Form des Kreuzgewölbes zu verbessern? Wie ist dieselbe zugleich materiell fester und formell biegsamer zu machen? Die Lösung gab die Erfindung der Ogifs, wie sie ihre Urheber nannten, Kreuzrippen, wie der moderne deutsche Ausdruck lautet. In diesen ist die Formel gefunden, die von der romanischen Vielheit wieder zur Einheit führt [2])".

Mit dieser Ansicht steht Dehio keineswegs allein da, sie wird heute ganz allgemein geteilt, hat sich aber nur allmählich entwickelt. Bekanntlich war man ursprünglich sehr geneigt, im Spitzbogen das wesentlichste Merkmal der gotischen Architektur zu erblicken [3]). Jedoch hat man hier schon früh sehr viel tiefer gesehen, und es scheint, als sei die deutsche Forschung zunächst der französischen vorangegangen. So hat Joh. Wetter in seiner Beschreibung des Domes zu Mainz, die im Jahre 1835 erschienen ist, folgendes erklärt:

„Das Wesentliche des neugotischen Konstruktionssystems bestand also darin, daß man die Wirkung oder Strebung des Gewölbes als eine zweifache (nämlich senkrechten Druck und Seitenschub) erkennend, auch die Stützen desselben je in zwei verschiedene Organe mit verschiedenen Funktionen teilte, nämlich in den eigentlichen Pfeiler zur Tragung der senkrecht drückenden Last und in den Strebepfeiler zur Zurückdrängung des Seitenschubes, daß man ferner den schiebenden Teil des Gewölbes durch Anwendung des hohen Spitzbogens verminderte, und durch Zerteilung des Gewölbes in starke Rippen und dünne Zwischenfelder dessen senkrecht drückende Last sowie dessen Seitenschub verringerte, was verbunden mit der Zerteilung der Stützen die Verdünnung der Pfeiler möglich machte. Das Resultat dieses Systems waren hochaufstrebende Gerippe von Haustein, deren weite Zwischenräume teils leer blieben, teils mit dünnen Füllmauern von leichtem Materiale geschlossen wurden."

Diese Darlegung ist trefflich, für die Zeit, in der sie geschrieben wurde, geradezu erstaunlich, besonders wenn man etwa den Aufsatz von Emeric-David daneben legt, der im Bull. Monumental

[1]) Diese Erkenntnis bereits bei Robert Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, Berlin 1887, im Vorwort.

[2]) D-B, II, p. 5—6. Ich würde nicht wagen, diese ältere Meinung Dehios zu zitieren, wenn er dieselbe nicht noch kürzlich durch einen neuen Abdruck seines Aufsatzes „Die Kunst des Mittelalters" in den „Kunsthistorischen Aufsätzen", München 1914, als für ihn verbindlich gekennzeichnet hätte, cf. dort p. 23.

[3]) Beispiele bei de Caumont, Abécédaire ou Rudiment d'Archéologie, 5. Auflage, Caen 1886, p. 379 und L. Vitet, Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon, Paris 1845, p. 37 ff. und 77 ff.

1839 erschien, oder das, was Vitet in seiner Monographie der Kathedrale von Noyon schrieb, Arbeiten, die mit ihrer völligen Unklarheit über das Wesen der gotischen Konstruktion die damaligen französischen Anschauungen gut charakterisieren [1]). Nicht minder präzise als Wetter drückte sich auch 1842 Franz Kugler in der ersten Ausgabe seines Handbuches der Kunstgeschichte aus, er formulierte sehr treffend und genau — fast ebenso wie ein halbes Jahrhundert später Dehio —, daß die Gurtgewölbe (Rippengewölbe im heutigen Sprachgebrauch), Strebepfeiler und Spitzbögen die charakteristischsten Elemente des gotischen Konstruktionssystems [2]) seien. Erst in der Mitte der vierziger Jahre zeigen die französischen Untersuchungen dieselbe klare Erkenntnis. Damals sind es Felix de Verneilh und Viollet-le-Duc gewesen, die hier am deutlichsten die moderne Lehre vertraten. Von dem zuerst genannten erschien in den Annales Archéologiques 1845 ein Artikel, in dem er das gotische Konstruktionssystem folgendermaßen erörterte:

„Ce n'était pas du reste avec le seul secours de l'ogive qu'on pouvait donner aux édifices religieux du XIIe siècle une légèreté de plus en plus grande, puisque cette légèreté est demeurée encore après que l'ogive était définitivement abandonnée (Saint-Eustache de Paris). C'était sourtout à l'aide d'un nouveau système de construction qui consistait à établir des voûtes d'arêtes sur un réseau et comme une ossature de nervures, de manière à en diriger toute la poussée sur des points très-circonscrits et fortifiés avec soin. J'attribue, sans hésiter, les effets les plus étendus à l'adoption et à l'emploi constant de ces voûtes en croix d'augives, essentiellement propres à l'architecture du moyen âge. Elles devaient, par exemple, imprimer tôt ou tard aux piliers la forme d'un faisceau de colonnettes. A chaque nervure il fallait un support distinct qui se prolongeât jusqu' à terre."

Viollet-le-Duc veröffentlichte in der gleichen Zeitschrift eine Abhandlung, die den Titel führte: „De la construction des édifices religieux en France", er besprach hier nacheinander den Spitzbogen, die Rippengewölbe und das Strebewerk als die konstruktiven Errungenschaften des neuen Stiles [3]). War also das konstruktive System als solches erkannt und seine wesentlichen Merkmale bestimmt, so war man doch zunächst noch nicht gleich bereit, es auch als den eigentlichen Erzeuger des gotischen Stiles anzusehen. So sagt Felix de Verneilh in dem genannten Artikel:

„Une simple modification de l'arcarde ou de la voûte a été certainement inventée plusieurs fois; plusieurs fois on a compris les avantages qu'elle présentait, et l'on s'est accoutumé à la reproduire plus ou moins systématiquement. L'art ogival n'est point du à l'ogive (hier noch im Sinne von Spitzbogen!) dont il a su seulement tirer parti; il était contenu tout entier dans l'art roman, dont il n'est qu'une transformation. Comment s'est operée cette transformation? Tout comme celle qui, vers le commencement du XVe siècle, donna naissance au style flamboyant: par le seul effet d'un travail intérieur qui, après avoir accumulé mille essais, mille inventions, imprimait enfin au goût des artistes une autre direction, et à leurs oeuvres une autre physionomie."

Aber wenn es hier zu präzisieren galt, so kam man nicht weiter. Denn der Mangel einer brauchbaren Chronologie der mittelalterlichen Denkmäler mußte den eigentlichen Prozeß der Stilbildung durchaus noch verhüllen. Einige Forscher halfen sich mit Erwägungen sehr allgemeiner Art, die den Charakter einer gewissen Willkür tragen. Man begegnet ihnen bei dem eben genannten Felix de Verneilh, und da ich ein Beispiel für diese Art der Auffassung wiedergeben möchte, so mögen seine Äußerungen hier zitiert werden:

„Dans la première moitié du XIIe siècle commence à se prononcer ce mouvement d'aspiration qui, selon quelques autorités archéologiques, est le caractère le plus essentiel de l'architecture gothique. L'ogive seule ne l'a point fait naître quoiqu'elle l'ait plus tard admirablement secondé; mais la foi vive et sincère, l'ardent enthousiasme qui ont enfanté les croisades, ont aussi donné

[1]) cf. T. B. Emeric-David, Mémoire sur la dénomination et les règles de l'architecture dite gothique im Bull. Monumental, Bd. V. = 1839, p. 382, besonders p. 402. — L. Vitet, Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon, Paris 1845, p. 57—59.

[2]) Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, p. 517—18.

[3]) cf. Annales Archéologiques, Bd. II = 1845, p.143 ff. Der genannte Artikel von Felix de Verneilh ebendort p. 133 ff.

cette impulsion en inspirant aux populations et aux artistes un goût bien prononcé pour tout ce qui était grandiose, extraordinaire et, en quelque sorte, merveilleux [1]).“

Es ist also eine gewisse romantische und „kulturhistorische“ Betrachtungsweise, die die mangelnde Kenntnis der Bauten selbst und ihrer historischen Aufeinanderfolge ersetzen mußte. Die konstruktiven Erkenntnisse standen unvermittelt daneben ohne innerliche Verknüpfung. In realistischerer Auffassung tritt das auch bei Viollet-le-Duc hervor. Der Mann, der am feinsten die Struktur der Gebäude zu analysieren verstand und die Forschung auf diesem Gebiete unendlich förderte, war bei seiner Natur als Künstler mehr geneigt, Vergangenes mit der Phantasie neu zu gestalten, als mühsam Schritt für Schritt dem Gang der wirklichen Ereignisse in ihrer Totalität zu folgen. Schon die Form seiner wichtigsten Publikation, des berühmten „Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle“, ist charakteristisch dafür; offenbar wollte er es vermeiden, größere Zusammenhänge geschichtlicher Natur darzustellen. Als der erste Band dieses Werkes im Jahre 1858 erschien, konnte man lesen, daß die Bildung eines Laienstandes von Handwerkern wesentlich zur Herausbildung der Gotik beigetragen habe, dieser sollte es gewesen sein, der das Problem der Wölbung, das auch Viollet-le-Duc längst als das wichtigste innerhalb des mittelalterlichen Konstruktionssystems erkannt hatte, in einem neuen Geiste erfaßte und löste; es heißt da:

„Mais quand l'architecture eut passé des mains des clercs aux mains des laiques, le génie national ne tarda pas à prendre le dessus; pressé de se dégager de l'enveloppe romane, dans laquelle il se trouvait mal à l'aise, il l'étendit jusqu' à la faire éclater; une de ses premières tentatives fut la construction des voûtes [2]).“

Es ist unnötig, das doppelt Unrichtige dieser Verbindung nachzuweisen, mit der Viollet-le-Duc Konstruktion und Geschichte zu verknüpfen hoffte [3]). Er hat auch keinen großen Beifall mit seiner Theorie gefunden [4]), die andere bedeutendere Seite seines Wesens wirkte stärker auf die Zeitgenossen. Mit seinem Rationalismus als Architekt, der die Logik, das Zweckmäßige und das Materialgerechte als die einzigen Bedingungen eines wirklich gesunden Stiles proklamierte, hat er sehr stark dem archeologischen Positivismus der folgenden Zeit vorgearbeitet, von dem sogleich zu reden sein wird. — In Deutschland ließ damals Carl Schnaase seine „Geschichte der bildenden Künste“ erscheinen. Er gab den konstruktiven Erörterungen einen weiten Spielraum, aber daneben stehen die für ihn so charakteristischen höchst ausgedehnten kulturhistorischen Einleitungen. Er hat offenbar versucht, aus beiden gleichmäßig eine Geschichte der Gotik aufzubauen. Bezeichnend dafür ist seine Disposition. Gleich zu Beginn seiner Darlegungen behandelte er das struktive System der romanischen und der gotischen Baukunst in unmittelbarer Folge ohne historische Daten; erst dann wandte er sich dem geschichtlichen Bericht zu, bei dem auf die kulturhistorische Einleitung unmittelbar die Beschreibung der einzelnen Monumente folgte, indem er hier aber wieder konstruktive Erläuterungen einschaltete. Es ist ihm also auf eine Verknüpfung beider Momente angekommen. Daß das nicht gelingen konnte, ist uns heute klar, denn wir vermögen nicht mehr einzusehen, wie Rittertum und Mystik die Verwendung eines ganz bestimmten Gewölbesystems erklären können, beides steht denn auch bei Schnaase im Grunde unvermittelt nebeneinander.

Während dieser also versucht hatte, ein großes System aufzubauen, haben die Franzosen sehr bald, vor allem Quicherat, alle universalhistorischen Betrachtungen ausgeschieden und sich der rein architektonischen Untersuchung zugewandt. An sich war dieser Weg der einzig richtige, wollte man wirklich vorwärts kommen, denn Fragen der Stilbildung können nur auf ihrem eigensten Gebiete gelöst werden, eben auf dem Boden der künstlerischen Entwicklung selbst. Um diese zu erfassen, bedurfte man einer genauen Kenntnis der Denkmäler. Die Auffassung wurde damit eine äußerst nüchterne und sachliche; sie ist es, die der französischen Archeologie noch heute ihr eigentliches Gepräge gibt. Als man alle anderen als die rein chronologischen und konstruktiven

[1]) cf. Annales Archéologiques, Bd. II = 1845, p. 134.

[2]) cf. Dictionnaire, Bd. I, p. 145.

[3]) cf. besonders die ausführliche Widerlegung bei Anthyme Saint-Paul, Viollet-de-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique, Paris 1881.

[4]) Hauptsächlich ist diese Theorie übergegangen in das Buch von Daniel Ramée, Histoire générale de l'architecture, Paris 1860—62.

Fragen ausschied, bedeutete das zwar eine gewaltige Vermehrung der Kenntnisse, eine weitgehende Spezialisierung, — aber es kam nicht zu einer wirklichen Vertiefung der Forschung, denn man hat in Frankreich bei dieser Arbeit das eigentliche Ziel, die Aufdeckung des historischen Werdens vergessen und sich begnügt mit einer bloßen Beschreibung, Bezeichnung und Gruppierung der Denkmäler nach rein äußerlichen Indizien [1]). Typisch dafür ist die Überschätzung der an sich ganz richtig gefundenen äußeren Merkmale eines Stiles, indem sie jetzt ohne weiteres als innere Ursachen der Entwicklung angesehen wurden. Da jene in der Regel leicht auf eine bequeme, lehrbare Formel gebracht werden können, diese aber meist außerordentlich schwer zu definieren sind, so war jener einfachen Gleichsetzung der große äußerliche Erfolg von vornherein gesichert; er wird ihr auch in Zukunft bewahrt bleiben. Die Wandlung zu jenem nüchternen Rationalismus tritt besonders bei Quicherat hervor. Sie kommt vor allem darin zum Ausdruck, daß er nicht mehr zögerte, das konstruktive System der Gotik als ihre eigentliche Ursache hinzustellen, das Rippengewölbe wurde ihm nicht nur Merkmal, sondern Erzeuger des Stiles. Er war zunächst nicht dieser Ansicht gewesen, in seinem Artikel „De l'ogive et de l'architecture dite ogivale", der 1850 in der Revue archéologique erschienen war, hieß es:

„Étant reconnu que ogive signifie la membrure transversale des anciennes voûtes, pourrait-on établir sur la présence de ce détail de construction, la distinction des deux genres dont il s'agit, et par conséquent regarder comme synonyme de gothique, l'architecture ogivale qui serait celle non plus des monuments ou règne l'arc brisé, mais de ceux dont la voûte est montée sur croisée d'ogives? Helas! non; et quelque tempérament que proposent les défenseurs d'ogival pour maintenir la science sur ce porte-à-faux, ils n'aboutiront à rien d'efficace. Sans doute c'est un caractère architectonique très remarquable que celui de la croisée d'ogives; cependant il n'appartient point exclusivement aux églises gothiques."

Er schloß mit dem Satze:

„Si la différence du roman et du gothique ne réside pas dans la forme des arcs, ni des voûtes, où réside-t-elle donc? Je me propose d'examiner cette question dans un prochain article."

Die hier angekündigte Arbeit ist nie veröffentlicht worden, wahrscheinlich weil Quicherat sehr bald anderer Meinung wurde. In den nächsten Jahren erschienen seine Aufsätze über die romanische Architektur in der gleichen Zeitschrift. Man kennt ihre Bedeutung. Gegenüber der „römischen" Kirche sagt er, unterscheide sich die „romanische" in erster Linie durch die Wölbung, diese sei es, die alle übrigen Veränderungen herbeigeführt habe.

„Les églises romaines étaient lambrissées, couvertes par des appareils en charpente sur lesquels reposait directement la toiture. Les églises romanes sont voûtées, couvertes sous leur toiture par des constructions de formes diverses où les pierres sont tenues enchaînées sur le vide. Là est le contraste des deux architectures, là le point de départ de toutes les différences par où elles s'éloignent l'une de l'autre."

Der letzte Satz enthält die historische Auffassung, die Wölbung sei Erzeuger der romanischen Architektur. Er trieb dieses System so weit, daß er die geographische Scheidung der einzelnen romanischen Schulen, die Arcisse de Caumont eingeführt hatte, eliminieren und durch eine solche nach konstruktiven Gesichtspunkten auf Grundlage der verschiedenen Wölbungsformen einführen wollte [2]). Mit alledem drang er durch, sein Einteilungsprinzip hat noch die Grundlagen für Dehios Klassifizierung der romanischen Schulen in Frankreich abgegeben. Auch bedeutete ihm die romanische Kunst nichts anderes als den Übergang zur Gotik:

„Car le roman n'est q'un intermédiaire entre l'architecture romaine et l'architecture gothique."

Man wird nun sofort erkennen, daß Quicherat nach diesen Erörterungen mit einer gewissen Notwendigkeit dazu kommen mußte, sobald die chronologischen Feststellungen über das Alter der

[1]) Charakteristisch ist das auch wieder für das neueste Werk der französischen Schule: Robert de Lasteyrie, L'Architecture religieuse en France à l'époque romane, Paris 1912.

[2]) Die Idee, lediglich die Gewölbe zur Klassifizierung zu benutzen, ist schon vorher von einem Engländer angewandt worden: cf. H. Whewell, Architectural Notes on German churches, Cambridge 1830.

Rippengewölbe es irgend erlaubten, in ihnen auch die Erzeuger der Gotik zu erblicken. Da gab es allerdings zunächst noch Hindernisse, denn als er die genannten Aufsätze publizierte, glaubte er noch, es habe Rippengewölbe bereits seit dem Jahre 1000 gegeben, und zwar hielt er die rheinischen für die ältesten. Nichtsdestoweniger schloß er schon damals:

„Si d'après cette supériorité si marquée des Rhénans à construire l'ogive, on leur en accorde l'initiative, on justifiera une vieille tradition d'atelier, en vertu de laquelle l'Allemagne revendiqua longtemps l'invention de l'architecture gothique. Cette tradition fausse dans son expression, renfermait néanmoins quelque chose de vrai, en ce que l'Allemagne aurait inventé le membre sans lequel l'architecture gothique ne se fût jamais formée."

Als Quicherat später erkannte, daß die ältesten Rippengewölbe in der Tat erst gegen 1100 entstanden seien und zwar auf französischem Boden, da fiel dann auch noch die letzte Einschränkung. In seinem „Cours d'archéologie", den er an der Ecole des Chartes hielt, wo er als Lehrer einen sehr bedeutenden Einfluß ausübte, sagte er zuletzt:

„La croisée d'oviges est quelque chose de fondamental dans l'architecture du moyon âge. Ce n'est point exagérer son importance que de dire qu'elle est la pièce génératrice sans laquelle cette architecture n'aurait ni trouvé ses lois, ni contracté sa physionomie, ni atteint à l'originalité que nous lui voyons [1]).

Diese Theorie aber ist es, die bis heute noch gilt, die sich mit dem oben zitierten Satze Dehios im wesentlichen deckt. Am kürzesten und vielleicht auch am schroffsten hat sie Lefèvre-Pontalis formuliert:

Tout l'art gothique dérive de la croisée d'ogives comme un grain de blé qui contient en germe une riche moisson" [2]).

Während die Franzosen hierbei stehen geblieben sind, beachte man, daß Dehio die Tradition Schnaases nicht aufgegeben hat: auch er gab einen kulturhistorischen Abschnitt zur Einleitung in die Gotik, der dem konstruktiven folgt. Er hoffte damit der Erkenntnis „der letzten Geheimnisse der Stilbildung" näher zu kommen. Das ist merkwürdig, denn offenbar entspringt dieser Wunsch der Einsicht, die rein konstruktive Deutung reiche im Grunde doch nicht aus, ein so gewaltiges Phänomen wie das der Gotik genügend zu erklären. Hier liegt in der Tat das Problem; aber ganz sicherlich kann es mit kulturhistorischen Betrachtungen allein, und seien diese auch noch so fein, nicht bewältigt werden. Diese können durch ihre Parallelität manches begreiflich machen, auch wohl in einzelnen Fällen ungewöhnliche Abirrungen vom normalen Lauf der Entwicklung motivieren — die künstlerische Entwicklung als solche aber hat ihre eigenen Ursachen, die nicht in äußeren Verhältnissen gefunden werden können, sondern im formalen Gestaltungstrieb des Menschen ihre Wurzel haben müssen. Hier liegt das kunsthistorische Problem im engeren Sinne, das wir jetzt so formulieren können: hat denn, wie behauptet wird, eine technisch konstruktive Erfindung wirklich dem künstlerisch tektonischen Willen erst den Weg gewiesen, oder lag das Verhältnis umgekehrt? Und wie war jener Wille überhaupt beschaffen? Ich habe oben die Antwort auf diese, wie mir scheint, wesentlichsten Fragen bereits angedeutet, indem ich von Prinzipien der Wandgliederung ausging und zu dem Schlusse kam, daß hier die eigentlich gotische Bauidee sehr viel früher in Erscheinung tritt, als wir irgendwo Rippengewölbe nachweisen können. Es bleibt mir hier noch übrig, diese selbst zu untersuchen, um die Frage auch von dieser Seite zu beleuchten und um zu sehen, ob der Wert der Rippengewölbe an sich, wie ihr Einfluß, den sie natürlich bei ihrem Entstehen auf die Wandgliederungen ausüben mußten, richtig bemessen worden ist. Es wird sich dabei nicht vermeiden lassen, schon Vorgetragenes im Laufe der Darstellung zu wiederholen, um noch Fehlendes richtig einordnen zu können.

[1]) Die Aufsätze von Quicherat sind später wiederabgedruckt in den „Mélanges d'Archéologie et d'Histoire", Bd. II, Paris 1886, cf. die zitierten Stellen dort, p. 84, p. 92, p. 99, p. 1451, p. 498.

[2]) Eugène Lefèvre-Pontalis, L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle, Paris 1894 ff, Bd. I, p. 57.

Die Eigenart der Rippengewölbe ist vielfach durchaus mißverstanden worden — nicht von den Praktikern des Baufaches, wohl aber von den Historikern, die ihnen eine so führende Rolle in der Geschichte der abendländischen Kunst beimaßen. Dehio sagt, die gotischen Rippengewölbe hätten vor dem einfachen Kreuzgewölbe „drei unermeßliche Vorteile“ voraus; zu ihnen zählt er den, daß allein die Eckpunkte, auf denen die Gewölbe ruhen, ihre Last aufzunehmen hätten. Ich will seine Ausführungen hier aber wörtlich zitieren:

„Die Rippen“, sagt er, „sind es, welche die Last der Gewölbekappen zuerst aufnehmen und sie dann auf die Endpunkte, an denen die Rippen zusammentreffen, übertragen. Hiermit ist gewonnen . . . 2. daß, wofern nur jene Eckpunkte die gehörige Verstärkung erhalten, der zwischen ihnen liegende Mauerabschnitt entlastet wird“ [1]).

Das ist an sich unter gewissen Umständen vollständig richtig, aber es bedeutet dies keinen Gewinn der Rippengewölbe, denn jene Eigenschaft teilen sie mit jedem normalen Kreuzgewölbe der gleichen Form, man brauchte in dem oben zitierten Satze anstatt des Wortes „Rippen“ nur „Grate“ zu setzen, und er bliebe nicht minder wahr. Obwohl das eine einfache technische Erkenntnis ist, auf deren Begründung wir uns nicht mehr einzulassen brauchen [2]), hat diese irrtümliche Ansicht, die Dehio übrigens keineswegs allein verbreitet hat, doch gerade bei denen Anklang gefunden, die die mittelalterliche Baukunst popularisiert haben, und sie hat sogar dazu geführt, daß man die Frage nach der Entstehung der Gotik in den Satz kleidete:

„Wo und aus welchen Gründen hat man zuerst die schwerfällige Gewölbeordnung des romanischen Systems aufgegeben und die Gewölbelast auf vier Punkte konzentriert [3])?“

Diese Fragestellung ist durchaus falsch, denn in Wahrheit beschränken sich die statischen Vorteile der Rippengewölbe im wesentlichen auf folgendes. Erstens tragen die Rippen zur Festigkeit des Gewölbes bei, wenn sie ein selbständiges Gerüst bilden, da sie die schwächsten Punkte eines Kreuzgewölbes, d. h. seine Grate, verstärken. Zweitens ist es infolgedessen auch möglich, die Kappen, sofern sie zwischen die Rippen wirklich als untereinander unabhängige Gewölbestücke eingespannt werden, dünner zu bilden, als das bei einem gewöhnlichen Gratgewölbe der Fall sein könnte, wo sie sich gegenseitig halten müssen. Deshalb kann dann der Unterbau wesentlich erleichtert werden, denn der Druck ist ein geringerer. Drittens ist das Rippengewölbe wegen der relativen Unabhängigkeit seiner Teile voneinander beweglicher als das Gratgewölbe, insofern es jeder Grundrißform verhältnismäßig leicht angepaßt werden kann. Andere Vorteile sind rein praktischer Art, indem bei seiner Ausführung ein geringeres Unterschalungsmaterial erforderlich ist und die Herstellung zum großen Teile unter gewissen Umständen sogar freihändig erfolgen kann.

Wie sich nun aus diesen konstruktiven Vorzügen der Rippengewölbe gegenüber den Kreuzgewölben die Gotik entwickelt haben soll, ist schwer erkennbar. Man hat das zwar behauptet, und diese scheinbar so einfache These hat sich von großer Bestechlichkeit erwiesen, aber genau betrachtet hat sie noch niemand bewiesen; in allen darauf bezüglichen Darstellungen steht denn das frühgotische System auch stets als ein fertiges da; wie es zustande gekommen ist, bleibt rätselhaft. Die neuen Gewölbe erlauben es, die tragenden Wände und Widerlager schwächer zu bilden, als das bei anderen Gewölben der Fall sein würde; gut, aber soll denn ein so kunstvoll durchdachtes System der Wandgliederung, wie es die Kathedralen von Noyon und Laon aufzuweisen haben, nur dadurch entstanden sein, daß die Wölbungen eine Erleichterung der Mauern erlaubten? In der Tat ist das die Behauptung! Man lese bei Quicherat:

„Les transformations ultérieures de l'architecture des églises furent la conséquence de ce commode fractionnement des voûtes. L'expérience ayant montré qu'il permettait d'atténuer considérablement le corps de l'édifice entre les massifs sur lesquels s'exercaient les poussées, les architectes, séduits par un si grand avantage, n'eurent plus d'autre visée que de pousser l'allègement à son dernier terme. Les progrès continus qu'ils accomplirent sur cette donnée (chacun renchérissant par

[1]) cf. D-B, Bd. II, p. 6.

[2]) cf. die Handbücher des Gewölbebaues: zu empfehlen: Max Haase, Der Gewölbebau, Halle 1900.

[3]) A. Matthaei, Deutsche Baukunst im Mittelalter, Leipzig 1904, p. 121.

quelque réduction nouvelle sur l'oeuvre de ses devanciers), les amenèrent en peu de temps à faire sortir du lourd et sombre vaisseau roman la svelte construction gothique[1])".

Es ist mir unverständlich, wie man die doch offenbar mit größter Intensität einsetzende gotische Bewegung nur dadurch erklären will, daß die Architekten durch einen konstruktiven Vorteil „verführt" worden seien. Nichtsdestoweniger fand diese Meinung Beifall, denn Dehio drückte sich sogar noch in jüngster Zeit nicht wesentlich anders aus:

„Wurden die tragenden Mauern für die Last des Gewölbes nur intermittierend von Punkt zu Punkt in Anspruch genommen und wurde an jedem Punkte der auf ihn wirkende Druck in eine seitliche und eine senkrechte Komponente gespalten, so daß nur noch die letztere in Frage kam, dann konnte auch die Mauer, ähnlich wie schon das Gewölbe, zerlegt werden in aktive und passive Bestandteile, in solche, welche struktive Arbeit leisten, und solche, welche lediglich zum Raumabschluß dienen[2])".

Es ist merkwürdig, die Wahrheit liegt gerade in der Umkehrung! Nicht die Mauer wurde zerlegt, „ähnlich wie schon das Gewölbe", vielmehr war die Wandgliederung vorangegangen. Daß dieses Verhältnis in der Tat so liegt, das glaube ich eingehend genug dargelegt zu haben; die Idee, die Wände eines Raumes organisch zu gliedern und sie zu diesem Zweck zu einem wahren Gerüstwerk umzugestalten, ist zweifelsohne älter als die Anwendung der Rippengewölbe auf französischem Boden. Dadurch erhalten diese eine durchaus veränderte Bedeutung, sie sind nicht mehr die Ursache, sondern ein Mittel, und ihre Entwicklungsgeschichte ist aus dem mysteriösen Dunkel des Zufalls in das helle Licht einer künstlerischen Notwendigkeit gerückt. Es ist das ein so verständlicher Prozeß: denn eine Kunst, die seit länger als einem halben Jahrhundert alles daransetzte, ihre Wände so zu formen, daß deren Last auf eine Reihe von vertikalen Körpern konzentriert erscheint unter deutlicher Hervorhebung der tragenden Organe vor den bloß füllenden, konnte in dem Augenblick, wo sie zu dem Gewölbebau überging, auch diesen nur nach denselben Prinzipien anlegen, die schon immer ihr eigentliches Leben ausgemacht hatten. Da ihr Denken seit Jahrzehnten darauf eingestellt war, alle passive Masse mit funktioneller Aktivität zu erfüllen, so mußte es bei den neuen Aufgaben auch ihr Ziel sein, den Gewölben dadurch den gleichen Charakter zu geben, daß sie ihnen in den Rippen plastisch wirksame Gliederungen gab. Fertig ausgebildet sind die von ihnen, wie von einem Gerüst, gehaltenen Gewölbe also formal und konstruktiv eine genaue Analogie zu der gerüstartigen Struktur des Unterbaues. Mit ihnen gelang es, eine Steindecke zu erhalten, die nicht nur relativ leicht war und durch ihre geringen Ansprüche an den Unterbau dessen feinen Organismus nicht störte, sondern vor allem auch dem funktionellen Leben der sie tragenden Wände künstlerisch entsprach. — Soviel wird genügen, um die Eigenart der Rippengewölbe zu charakterisieren und das prinzipielle Verwandtschaftsverhältnis zu bezeichnen, das zwischen ihnen und dem normännisch-nordfranzösischen Kirchenbau mit flacher Decke besteht.

Und nun zum Historischen! Man pflegt in der Regel das Rippengewölbe der Gotik den schwerfälligen romanischen Gewölbesystemen gegenüber zu stellen. Das hat sicherlich seine Berechtigung, wenn man die konstruktiven und formalen Eigenschaften des neuen Systems hervorzuheben wünscht. Es erscheint mir aber sehr wichtig, zu betonen, daß diese Antithese nur in einen außerordentlich beschränkten Maße gilt, wenn sie rein geschichtlich betrachtet werden soll. Denn es ist mit Nachdruck darauf hinzuweisen, daß man in Nordfrankreich und insbesondere in der Normandie vor dem Gebrauch des „gotischen" überhaupt kein anderes Gewölbesystem besessen hat, das diesen Namen verdienen könnte. Diese Tatsache ist ja an sich allgemein bekannt, aber ihre Bedeutung ist durchaus verdunkelt worden durch jene Gegenüberstellung, die so leicht mißverständlich ausgelegt werden kann. Natürlich hat man in der Normandie die Gewölbe als solche gekannt und von ihnen Gebrauch gemacht, sonst wäre überhaupt die Entstehung der Rippengewölbe unverständlich. Wir finden sie angewandt in den Turmunterbauten, in den Seitenschiffen, über den Tribünen, in der Krypta, über der Apsis und endlich auch über den ein oder zwei Jochen des Chores. Meistens wurde hier, neben den Halbkuppeln der Apsiden, das gewöhnlich aus Bruchsteinen in Mörtelbettung

[1]) cf. Quicherat, a. a. O. p. 499.

[2]) cf. Dehio, Kunsthistorische Aufsätze, München 1914, p. 23.

hergestellte zylindrische Gratgewölbe verwendet. Es sind das in der Regel Gewölbe über wenig großen Jochfeldern, wo ihre Herstellung keine nennenswerten Schwierigkeiten machen konnte — größere Spannungen waren nur bei den Chorgewölben zu überwinden. Deren Zahl ist, soweit sie erhalten sind, gering: St. Nicolas in Caen, Notre-Dame sur l'eau in Domfront und die Ste. Trinité in Caen bieten für sie die einzigen Beispiele auf normännischem Boden [1]). Im übrigen Nordfrankreich haben sich solche von der Größe der normännischen überhaupt nicht erhalten, nur einige kleine von sehr geringer Bedeutung. Sehr wahrscheinlich entspricht dieser Erhaltungszustand auch den realen historischen Verhältnissen. Die auf uns gekommenen Bauten, in ihrer Gesamtheit betrachtet, berechtigen jedenfalls zu dem Urteil, daß es in Nordfrankreich vor Kenntnis der Rippengewölbe keinen bedeutenden Gewölbebau gegeben hat; sicherlich ist niemals der Versuch gemacht worden, den Hauptteil der Kirche, der ihre innere und äußere Physiognomie bestimmt, also das Mittelschiff des Langhauses, mit einer Steindecke zu versehen. Die nördlichen Provinzen Frankreichs zeigten sich damit nicht etwa besonders rückschrittlich gesonnen gegenüber den anderen, ein solches Urteil wäre durchaus unzutreffend, vielmehr ist daran zu erinnern, daß man auf französischem Boden nirgends wesentlich früher den entscheidenden Schritt zur Einwölbung des Mittelschiffes bei größeren Bauten unternommen hat. Vor den letzten Jahrzehnten des XI. Jahrhunderts lassen sich keine „romanisch" gewölbten Basiliken größeren Maßstabs aufweisen, während die wirklich entwickelten Beispiele meist erst dem dritten Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts angehören; die frühesten „gotischen" Hochschiffsgewölbe gehören dem gegenüber aller Wahrscheinlichkeit nach in die Zeit um 1100. Diese Tatsachen aus der Geschichte des mittelalterlichen Gewölbebaues verdienen besonders hervorgehoben zu werden; es zeigt sich hier sehr deutlich, daß die nordfranzösischen Rippengewölbe nicht deshalb entstanden sein können, weil das „romanische" System sich bereits als unbrauchbar erwiesen oder sich ausgelebt hätte [2]).

---

[1]) Ich glaube mit Lefèvre-Pontalis (Bull. Monumental, 1910 p. 182), daß die sehr merkwürdigen Chorgewölbe in St. Georges-de-Boscherville nicht die primitiven sind.

[2]) In Frankreich scheint sich in den burgundischen Landschaften die Anwendung der Gewölbe am frühesten eingebürgert zu haben. Hier wie andernorts handelt es sich natürlich um das Problem der Einwölbung des Mittelschiffes, denn die beschränkte Anwendung einer festen Steindecke über kleinen und leicht zu sichernden Jochfeldern in den Krypten, in den Seitenschiffen und einzelnen Chören zeugt noch nicht für die Beherrschung eines bestimmten Gewölbesystems. Offenbar vereinzelte Versuche, kleinere Anlagen im Mittelschiff mit einer Halbtonne zu wölben, gelangen in Burgund bereits in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts, wie es vor allem das Obergeschoß der Vorhalle in Tournus zeigt und die von ihr abhängige kleine Kirche zu Farges, bei der man aber auf die eigene Beleuchtung des Mittelschiffes verzichten mußte. Dagegen zeigen größere Anlagen noch durchaus die Flachdecke, wie sie z. B. Ebreuil und Bourbon-Lancy aufweisen, und wie sie auch das Langhaus der Kirche von Tournus vor der heutigen Wölbung aus der Mitte des XII. Jahrhunderts besessen haben muß (cf. meinen Aufsatz im Cicerone, Bd. IV = 1912, p. 624). Wahrscheinlich waren auch manche kleinere Anlagen ursprünglich nur holzgedeckt, wie ich es bei Chapaize und Saint-Vincent-des-Près vermute, wo die heutigen Wölbungen auf alle Fälle nicht ursprünglich sind. Erst ganz gegen Ende des XI. Jahrhunderts kamen Gewölbe größeren Maßstabes zur Ausführung: es wären hier zwei Gruppen zu unterscheiden, einmal die tonnengewölbten Anlagen, die also die Tradition der Vorhalle von Tournus fortsetzten, und dann die kreuzgewölbten Bauten. Zur ersten Klasse wären bei einem Hinausgreifen über die eigentlichen Grenzen Burgunds Souvigny, St. Pierre-le-Moutier und St. Etienne in Nevers zu zählen, von denen nur die beiden letzten eine eigene Beleuchtung des Mittelschiffes durchführen konnten. Zur zweiten Gruppe gehören die Anlagen von Charlieu, Anzy-le-Duc, Gourdon und Toulon-sur-Arroux. Zum größten Teil sind aber auch das noch Bauten von bescheidenen Verhältnissen; immerhin mag man hier bereits von einer gewissen Konstituierung des burgundischen Gewölbebaues sprechen. Will man diesen also dem nordfranzösischen Gewölbebau mit Rippen gegenüberstellen, so käme man auf einen Vorsprung von günstigenfalls zwei bis drei Jahrzehnten, den das älteste „romanische" System vor dem „gotischen" voraus hätte, was sicherlich nicht ausreicht, um jene obengenante Antithese historisch zu begründen. Ist doch dabei vor allem zu berücksichtigen, daß die wirklichen Großtaten der burgundischen Architektur, die überhaupt erst einen Vergleich mit Anlagen wie der der Durhamer Kathedrale (siehe darüber unten) gestatten, bereits in das dritte Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts fallen, denn das ist die Zeit, in der Autun, Cluny und Vézelay entstanden. (cf. das demnächst erscheinende Buch von Gottfr. von Lücken über diesen Gegenstand). Wenn man sich demgegenüber darauf berufen will, daß die gewölbten Bauten im Süden zunächst zahlreicher waren als im Norden, wo man nicht selten noch bei der Flachdecke blieb, so darf man nicht vergessen, daß man eben südlich der Loire die Wölbung um jeden Preis annahm, auch wenn man auf die Beleuchtung des Mittelschiffes verzichten und gewaltige Mauermassen aufführen mußte: alles Dinge, die für einen Nordfranzosen vollständig unannehmbar waren. Man pflegt ja derartiges damit zu begründen, daß es im Süden Frankreichs „heller" sei als im Norden, nun, ich habe gefunden, nachdem ich

Man kam nicht eigentlich vom Gewölbebau, sondern fast unmittelbar von Konstruktionen mit flacher Decke zu dem neuen System. Daher ist die einzig mögliche Erklärung die, daß eben in Nordfrankreich die Bauaufgabe eine ganz besondere gewesen sein muß, die zu der besonderen Lösung führte. Es kann also das Problem nicht einfach in der Einwölbung der Basilika bestanden haben, dieses war ja mehr oder minder fast allen romanischen Schulen gemeinsam, sondern es hieß: wie kann die organisch gegliederte Basilika mit ihren reichen Durchbrechungen und ihrer Konzentration der Lasten auf einige Vertikalen in künstlerisch und konstruktiv adäquater Form eingedeckt werden? Die historische Kritik weist uns hier also auf dasselbe Resultat wie die formale: es ist das ganz unlösbare Verhältnis künstlerischer und konstruktiver Zusammengehörigkeit, das die normännischen ungewölbten Basiliken mit dem Rippengewölbe verbindet. Seine „Erfindung" ist also kein Zufall, sondern das Ergebnis einer architektonischen Denkungsart, die sich bereits fest konstituiert hatte, ein Ereignis also, das mit einer gewissen Notwendigkeit eintreten mußte.

Betrachten wir nun die historische Entwicklung der Rippengewölbe etwas näher. Man ist in den letzten Jahren mehr und mehr zu der Überzeugung gelangt, daß die ältesten uns bekannten in dem normännischen Kunstkreise entstanden sind, und es ist zum mindesten sehr wahrscheinlich, daß die eigentlich „französischen" Provinzen sie erst von dort her übernommen haben. Es sind das Forschungsergebnisse, die völlig unabhängig von allen übrigen Erwägungen gewonnen worden sind. Wir können ihnen um so eher folgen, als sie mit dem, was wir soeben ausführten, vortrefflich übereinstimmen, denn es ist eben die Normandie und nur diese, die den organischen Gliederbau entwickelt hat. Hier allein erscheint denn auch die Entstehung der Rippengewölbe innerlich völlig motiviert.

Es ist vornehmlich das Verdienst von John Bilson, nachdrücklich auf die Anteriorität der normännischen Rippengewölbe gegenüber den französischen aufmerksam gemacht zu haben. Mit großer Sicherheit lassen sich hier die englischen Denkmäler chronologisch bestimmen. Obenan steht die Kathedrale von Durham[1]), deren Baugeschichte uns in guten, zeitgenössischen Quellen berichtet wird. Die Kirche wurde im Jahre 1093 zu bauen begonnen, und zwar fing man, wie üblich, mit dem Chore an. Dieser war mit den anschließenden Teilen des Querhauses 1096 schon weit gefördert, auf alle Fälle aber im Jahre 1104 beendet, als der Leichnam des heiligen Cuthbert in der Apsis beigesetzt wurde. Wir wissen das aus einem Bericht des Wilhelm von Malmesbury, der erzählt, man habe nicht mehr Zeit gehabt, das Einrüstungsmaterial der Wölbung im Chore zu entfernen — „materia lignorum quae recentem presbyterii testudinem sustinebat" —, und der Heilige habe deshalb in der Nacht, die der Translation voranging, die Bauhölzer beseitigt. Diese Nachricht ist doppelt wertvoll, da sie nicht nur die Vollendung des Chores im Jahre 1104 angibt, sondern auch vornehmlich lehrt, daß die Anlage gewölbt war.

Der Chor von Durham ist ein dreischiffiger Bau in einer Länge von zwei Doppeljochen, der ursprünglich im Osten anstatt des heutigen gotischen Anbaus — wie Ausgrabungen festgestellt haben — in drei Apsiden endete[2]), von denen die mittlere, halbrund schließend, um die Länge eines

---

Frankreich in allen Richtungen durchreist habe, daß davon keine Rede sein kann; das burgundische Klima unterscheidet sich nicht so scharf von dem der Ile-de-France und der Normandie, daß man damit gleich eine andere Bauweise begründen könnte; die Sache ist vielmehr die, daß dem Nordfranzosen nicht wohl war ums Herz, wenn er einen Raum mit so schweren, finsterblickenden Wänden betrat. Gerade um den leichten Aufbau wenigstens annähernd bewahren zu können, sind die Rippengewölbe erdacht.

[1]) cf. John Bilson, The Beginnings of Gothic Architecture. Norman Vaulting in England. Journal of the Royal Institute of British Architects, 1899 und 1902. Übersetzt ins Französische in der Revue de l'art chrétien, 1901 und 1902. cf. ferner die kurzen Aufsätze von ihm im Bull. Monumental, 1908, p. 128 und p. 498. Seine Ausführungen sind von Robert de Lasteyrie angegriffen worden, cf. Discours sur les origines de l'architecture gothique, Caen 1901. (Auch Revue de l'art chrétien, 1902, p. 213), Journal des Savants, 1908 und L'architecture religieuse en France à l'époque romane, Paris 1912, p. 497. Hauptsächlich deshalb gehe ich hier noch einmal darauf ein; mit Bilson stimme ich im wesentlichen vollkommen überein, habe aber eine andere Art der Argumentation als dieser gewählt, wenn natürlich auch ein Teil der Gründe derselbe bleiben muß. Ich verzichte hier auf eine Reproduktion der mustergültigen Aufnahmen von Bilson, es ist ganz unerläßlich, daß der Leser die Arbeiten des englischen Archäologen selbst zur Hand nimmt.

[2]) cf. John Bilson im Archaeological Journal, Bd. 53, p. 1.

schmalen Joches über die seitlichen hinaustrat, die außen einen geraden Schluß zeigten. Es ist also der normännische Plan von Saint-Nicolas in Caen, nur, englischen Neigungen entsprechend, um ein bedeutendes Stück verlängert. Normännisch ist auch der Aufriß; in den zwei erhaltenen Doppeljochen zeigt er einen dreigeschossigen Aufbau: unten einen scharf prononzierten Stützenwechsel mit schweren, gegliederten Pfeilern und Säulen, darüber ein Tribünengeschoß, endlich ganz oben den Lichtgaden mit einem Laufgang, dessen Vorderwand, den Fenstern entsprechend, nur sehr einfache Öffnungen aufzuweisen hat. Ähnlich, aber entwickelter ist der Aufriß im Langhaus.

Die Anlage des Chores ist von vornherein dazu bestimmt gewesen, Gewölbe zu tragen, das ergibt sich aus dem Bericht des Wilhelm von Malmesbury, vor allem aber aus dem Baubefund. Zunächst haben die Seitenschiffe des Chores rechteckige Kreuzgewölbe mit Rippen, es sind das fraglos die alten aus der ersten Bauzeit der Kirche, die somit im letzten Jahrzehnt des XI. Jahrhunderts entstanden sind. Im Hochchor stammen die heute vorhandenen Gewölbe aus dem XIII. Jahrhundert, sie werden wahrscheinlich kurz nach 1235 eingezogen sein[1]). Denn zu diesem Zeitpunkt waren die alten noch vorhanden, aber in sehr schlechtem Zustand, voller Sprünge und dem völligen Zusammenbruch nahe — wie sie uns ein Ablaßbrief des Hugo von Northwold, Bischofs von Ely, schildert. Reste von ihnen sind noch heute unterhalb der Scheidbogen des erneuerten Gewölbes vorhanden. Außerdem sind ihre Dienste, die allein genügen würden, ihre frühere Existenz zu beweisen, noch erhalten. An den Hauptpfeilern gruppieren sich um ein vorgelagertes rechteckiges Massiv drei Halbsäulen, die ohne Unterbrechung vom Boden bis zum Gewölbekämpfer aufsteigen, der etwas unterhalb des Fenstergeschosses liegt. Zu ihnen treten in Sohlbankhöhe der Tribünen auf jeder Seite noch eine weitere Halbsäule, so daß der Gewölbekämpfer also im ganzen von fünf Diensten getragen wird. Die Nebenpfeiler zeigen nach dem Hochchor zu keine Vorlagen, aber über ihnen im Tribünengeschoß sind der Wand drei Halbsäulen vorgebunden, die hier den Gewölbekämpfer aufnehmen. Daß diese Vorlagen für Gewölbe bestimmt gewesen sind, würde auch dann keinem Zweifel unterliegen, wenn es uns nicht ausdrücklich berichtet wäre, da ihre reichgegliederte Form bei flachgedeckten Bauten sonst nicht zu finden ist. Es wird also niemand bestreiten können, daß hier Gewölbe vorhanden waren. Aber wie waren diese beschaffen, waren es Kreuzgewölbe mit oder ohne Rippen? Ich glaube, daß jeder, der mit der mittelalterlichen Architektur wirklich vertraut ist, Bilson beistimmen wird, der sich mit überlegenen Gründen für Rippengewölbe entschieden hat. Ein entscheidender Beweis ist vor allem der Umstand, daß die Seitenschiffe des Chores Rippen aufzuweisen haben, denn es gibt in der ganzen Normandie und ebenso in England kein Beispiel für eine Anlage mit einfachen Gratgewölben im Hochchor oder Schiff, wenn die Seitenschiffe Rippen zeigen. Es ist das eine Erscheinung, die in der Sache selbst begründet ist, da ein weit gespanntes Gewölbe sehr viel nötiger Rippen braucht, als ein in kleinen Dimensionen ausgeführtes. Wollte man in Durham an eine Ausnahme denken, so müßte man ein unlogisches Bauverfahren annehmen und einen Zustand rekonstruieren, für den historisch auch nicht eine einzige Parallele gefunden werden kann. Eine solche Annahme ist aber gänzlich ausgeschlossen. Man kann also nicht umhin, sich die Wölbungen des Chores von Durham mit Rippen versehen zu denken. Wir wissen, daß sie im Jahre 1104 vollendet waren. Das ist der sichere Ausgangspunkt für die Betrachtung aller übrigen Wölbungen, die während der folgenden Jahrzehnte in der Normandie und in England entstanden sind. Sehr wahrscheinlich wird es noch frühere gegeben haben, denn der Bau von Durham, so ganz im Norden von England, wird kaum allen anderen vorangegangen sein. Doch läßt sich das mit Sicherheit nicht mehr bestimmen.

In Durham ist nun aber nicht nur der Chor, sondern die ganze Kirche mit Rippengewölben versehen. Auch diese lassen sich zeitlich bestimmen. Doch ist die Baugeschichte dieser Teile der Kathedrale weniger einfach als die des Chores.

Im Grundriß weist der Bau ein Querhaus mit einem östlichen Seitenschiff auf, dessen Arme je zwei Doppeljoche umfassen (cf. den späteren, verwandten Grundriß der Kathedrale von Lisieux), das Langhaus ist dreischiffig und hat nächst der Vierung drei Doppeljoche, dann ein einfaches, das

[1]) Für alle hier genannten Quellen verweise ich auf die zitierte Arbeit von Bilson, der sie zum größten Teile neu abgedruckt hat. Dort auch alle nötigen Abbildungen.

sich im Westen an den Turmbau anlehnt. Der Aufriß gleicht seiner allgemeinen Disposition nach dem des Chores.

Bischof Wilhelm von Saint-Calais, der den Bau begonnen hatte, starb 1096. Er hat wahrscheinlich noch die östlichen Querhauswände errichtet. Während der Sedisvakanz nach seinem Tode, die länger als drei Jahre währte, wurde der Bau von den Mönchen, die zur Kirche gehörten, weitergeführt; sie haben vermutlich die Abschlußwände des Querhauses im Westen, Norden und Süden aufgeführt, jedenfalls heißt es ausdrücklich, daß diese Teile im wesentlichen beendet waren, als Rannulfus Flambard 1099 Bischof wurde. Während seiner Regierung, die bis 1128 dauerte, wurde das Langhaus erbaut „usque testudinem"; in den dann folgenden fünf Jahren (1128—1133) wurde das Langhaus völlig beendet, d. h. es wurde eingedeckt. Während der Bauzeit, in der, wie man soeben gesehen hat, die Kirche häufig ihr Oberhaupt wechselte, wurde der ursprüngliche Plan wiederholten Änderungen unterworfen. Wilhelm von Saint-Calais beabsichtigte scheinbar, das Querhaus ähnlich wie den Chor einzuwölben; so wurde zunächst annähernd gleichzeitig mit dem Seitenschiff des Chores auch das des Querhauses mit denselben Rippengewölben versehen, ebenso läßt der Aufriß der Ostwände des Querhauses erkennen, daß auch im Oberbau in allem Wesentlichen der Aufriß des Hochchores beibehalten werden sollte. Dagegen zeigen nun die Westwände des Querhauses, namentlich aber die Wand im Süden, daß damals der ursprüngliche Plan der Wölbung aufgegeben wurde und man sich mit der alten normännischen Baugewohnheit, nur den Chor zu wölben, begnügen wollte. In dieser Absicht ist auch das Langhaus ausgeführt worden, wenigstens bis zur Höhe des Lichtgadens — dann griff man auf den ersten Plan zurück und deckte den ganzen Bau mit Rippengewölben ein. Zunächst wurde der Nordarm des Querhauses gewölbt, dann der südliche und schließlich in den Jahren 1128—1133 das Langhaus selbst. Es ergibt sich nämlich zunächst einmal aus dem Baubefund, daß das Fenstergeschoß des Hochschiffes auf die Wölbungen bereits deutlich Rücksicht nimmt, da die Öffnungen des Laufganges an einzelnen Stellen, wo es nötig war, deutlich zusammengerückt sind, damit das Gewölbe Platz finden konnte. Ferner zeigen die Gewölbe im Langhaus einen fortgeschritteneren Charakter, sowohl konstruktiv wie formal, gegenüber den Querhausgewölben, die selbst wieder so viele Unterschiede gegeneinander aufzuweisen haben, daß sie nicht gleichzeitig entstanden sein können. Man kann also die Entwicklung der Rippengewölbe in Durham in mindestens drei Etappen verfolgen. Vornehmlich ist ein konstruktiver Fortschritt festzustellen, wenn man die Gewölbe des Langhauses mit den älteren im Querhaus vergleicht. Diese zeigen, wie die im Chorseitenschiff, die Gurtbogen durchweg im Halbkreis konstruiert und die Rippen als gedrückte Kreisbogen, jene nutzen für die Gurtbogen bereits den Spitzbogen und haben als Kurve für die Rippen reine Halbkreise. Das ist ein beträchtlicher und entwicklungsgeschichtlich sehr bedeutsamer Unterschied, der später in anderem Zusammenhang zu erörtern sein wird. Formal zeigen die Bögen der nördlichen Querhauswölbung noch keine Dekoration mit gebrochenen Stäben, die sehr bescheiden bereits im südlichen Querhaus verwendet ist, reicher sodann im Langhaus. Diese stilistische, insbesondere die konstruktive Folge, die sich in den Gewölben feststellen läßt, zeigt bereits sehr deutlich, daß diese nicht gleichmäßig zugefügt sein können zu einer Zeit, die mit dem Bau der Rippengewölbe völlig vertraut war, so wie das von de Lasteyrie behauptet worden ist: vielmehr ist es ganz offenbar, daß sie einer Zeit des Werdens und konstruktiven Suchens angehören müssen. Unter diesem Gesichtspunkte erscheint somit das durch die Quellen gegebene Datum für die Gewölbe des Langhauses von 1128—1133 sehr wahrscheinlich, es wäre also hier „testudo" in der Tat mit Gewölbe zu übersetzen, so wie es Bilson vorgeschlagen hat. Und daß das sicherlich richtig ist, hat Bilson durch einen Vergleich mit anderen Rippengewölben gezeigt. Wären nämlich die Gewölbe nicht in der angegebenen Zeit erbaut, so ist einleuchtend, daß sie dann nicht mehr in die erste Hälfte des XII. Jahrhunderts gesetzt werden könnten, weil man doch nicht von einem Tag zum anderen die schon fertige Bedachung geändert haben wird. Sie würden dann — um den denkbar frühesten Termin zu wählen — entstanden sein zwischen den Wölbungen des Kapitelhauses, die ganz sicherlich aus den Jahren 1133—40 stammen, und denen der westlichen Vorhalle der Kirche, die etwa in den siebziger Jahren, während des Episkopats des Hugo von Puiset, erbaut wurden. Das ist aber völlig unmöglich; jeder stilistische Vergleich der so charakteristischen Zickzackornamente an

den Rippen zeigt sofort, daß die Gewölbe des Langhauses nicht in diese bezeichnete Reihe eingeordnet werden können, sondern fraglos früher zu setzen sind.

Hier liegt eine Kette von Erscheinungen vor, die in der festen und logischen Verbindung ihrer Glieder keinen Zweifel an der chronologischen Ordnung aufkommen läßt. Wir haben demnach außer dem Datum der Vollendung für die Chorgewölbe — 1104 — noch das genaue Datum für die Gewölbe des Mittelschiffes. Diese noch nicht genügend gewürdigte Tatsache ist nun, wie mir scheint, von sehr großer Wichtigkeit, da wir so nicht nur einen, sondern zwei feststehende Punkte für die zeitliche Bestimmung anderer Gewölbe haben, die nicht datiert sind. Sie sind um so leichter verwertbar, als sie mit deutlich unterscheidbaren stilistischen Merkmalen zusammenfallen, unter denen ich als die wichtigsten noch einmal die spitzbogige Führung des Gurtbogens wie die reine Halbkreiskurve der Rippen in den jüngeren Gewölben hervorheben will. Selbstverständlich wird man daraus kein starres chronologisches System der frühen Rippengewölbe bilden können, also nicht etwa alle Gewölbe, die noch keinen Spitzbogen kennen, der Zeit vor 1128 zuschreiben dürfen: das hieße offenbar der historischen Entwicklung, die doch stets mit einer gewissen Freiheit fortgeschritten ist, Gewalt antun, aber man kann immerhin sagen, daß alle diejenigen Gewölbe, die eine unleugbar schwerfällige Ungeschicklichkeit in der Konstruktion wie in der Profilierung an den Tag legen, älter sein müssen als die des Mittelschiffes von Durham, weil diese eben zeigen, daß man damals die ersten und gröbsten Schwierigkeiten überwunden hatte. Daß ein solches Urteil das Richtige treffen würde, zeigen eine Reihe früher Rippengewölbe auf englischem Boden, die sich noch auf Grund äußerer Angaben datieren lassen. So zeigen die Wölbungen in den Seitenschiffen der Kathedralen von Winchester, Peterborough und Gloucester sämtlich eine primitive Stilstufe, indem ihre Gurte im Halbkreis geführt sind und die sehr kräftig gebildeten Rippen die so charakteristische flache Kurve beschreiben: man würde sie demnach in die ersten drei Jahrzehnte des XII. Jahrhunderts setzen wollen, was durch die Quellennachrichten bestätigt wird. Denn die Wölbungen des Querhauses von Winchester, die Rippen aufzuweisen haben, sind zweifelsohne unmittelbar nach dem Einsturz des Vierungsturmes, der im Jahre 1107 erfolgte, bei den Erneuerungsarbeiten entstanden. Von der Kathedrale in Peterborough wissen wir, daß sie 1117 oder 1118 begonnen wurde: ihre Rippengewölbe in den Chorseitenschiffen gehören zu den ältesten Teilen und müssen somit um 1120 erbaut sein; endlich werden die Gewölbe im nördlichen Seitenschiff der Kathedrale von Gloucester derselben Zeit angehören, denn der etwas ältere Chor dieser Kirche — er ist später stark verkleidet worden — stammt aus den Jahren 1089 bis 1100.

Mit Ausnahme derer von Durham können nun aber die englischen Rippengewölbe kein großes Interesse beanspruchen, da sie sich in der Regel nur über den Seitenschiffen finden, während man im Mittelschiff bei der Holzdecke blieb; ich werde auf die Gründe für diese Baugewohnheit später noch zurückkommen. Demgegenüber zeigt die Normandie selbst eine ganze Reihe größerer Bauten mit offenbar sehr frühen Rippengewölben. Ich erwähnte schon, daß das neue Wölbungssystem kaum in Durham erfunden sein wird, worauf auch die im Grunde recht geringe Verbreitung hinweist, die es überhaupt zunächst in England gefunden hat. Dagegen läßt die größere Anzahl der eigentlich normännischen Bauten mit Rippengewölben vermuten, daß eben hier auf dem Festland die eigentliche Wurzel der Bewegung zu suchen sei, zumal ja die ganze englische Architektur zunächst nichts anderes ist, als ein besonderer Zweig der normännischen. Die Kirchen der Normandie, die hier in Betracht kommen, sind fast ausnahmslos undatiert. Hier ist also erst der rechte Nutzen aus der Chronologie zu ziehen, die sich in Durham feststellen ließ. Man war früher geneigt, die normännischen Rippengewölbe in die Mitte des XII. Jahrhunderts oder am liebsten noch später zu setzen, wer dies nicht glauben wollte, beging einen „augenscheinlichen Irrtum“, der keines Beweises bedurfte[1]). Heute gibt Robert de Lasteyrie nach den Untersuchungen von John Bilson wenigstens zu, daß einige

[1]) cf. Lefèvre-Pontalis, l'architecture religieuse dans | l'ancien diocèse de Soissons, Bd. I, 1894, p. 89.

normännische Gewölbe doch vor 1150 entstanden sein könnten[1]): aber im großen und ganzen wollen die französischen Forscher nichts davon wissen, denn die Rippengewölbe sind nun einmal „französische“ Erfindung. Daß die von ihnen in der Regel aufgestellte Chronologie sicherlich unrichtig ist, das zu beweisen, bedürfte es aber nicht einmal der Kathedrale von Durham. Scheinbar ist man zu jener Meinung deswegen gekommen, weil es in der Normandie nur sehr wenige Bauten aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts gibt, so daß die Vergleichsmöglichkeiten hier nicht so vor aller Augen liegen, wie das etwa in der Ile-de-France der Fall ist. Trotzdem fehlt es nicht ganz an Kirchen dieser Periode, besonders ist hier auf einen sehr bedeutenden Bau aufmerksam zu machen, der noch nie die ihm gebührende Beachtung gefunden hat, obwohl er das wichtigste Verbindungsglied zwischen den normännischen Bauten und denen der reifen Gotik darstellt, es ist das die Kirche der Abtei Ste. Trinité in Fécamp (Taf. XXIV). Das Gebäude[2]) hat den Vorzug, sehr gut datiert zu sein, es wurde sofort nach einem Brande im Jahre 1168 errichtet, denn nur während der Bauarbeiten kann im Jahre 1171 die Reliquie des heiligen Blutes gefunden sein, außerdem steht fest, daß beim Amtsantritt des Abtes Raoul d'Argences im Jahre 1189 außer Chor und Querhaus mindestens das erste Joch des Langhauses fertig dastand[3]). Wir sind also sicherlich berechtigt, die Erbauung des Chores in die siebziger Jahre des XII. Jahrhunderts zu verweisen. Der Bau hat heute keinen einheitlichen Charakter, er zeigt jüngere und ältere Teile, aber es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der ganze Aufriß der zwei ersten Chorjoche auf der Nordseite mitsamt den drei Rippengewölben des Hochchores der genannten Bauzeit angehören. Uns interessieren hier natürlich nur diese Gewölbe. Sie zeigen eine sehr fortgeschrittene und reife Konstruktion, die Profile entsprechen in ihrem sorgfältigen Schnitt durchaus dem Zeitcharakter. Die Rippen wurden im Halbkreis konstruiert, die Gurtbogen sind spitz, ebenso auch die reichprofilierten Scheidbögen, deren Kämpfer etwas höher liegen als die der Gurte und Rippen. Das System der Bögen hat hier also eine vollkommene Freiheit erlangt. Gegenüber den Wölbungen des Langhauses in Durham sind beträchtliche Verbesserungen zu bemerken. Dort war der Spitzbogen der Gurte von Zentren aus konstruiert, die unterhalb der Kämpferlinie liegen, infolgedessen machen die Bögen einen sehr schwerfälligen Eindruck. Hier in Fécamp sind auch diese Schwierigkeiten völlig überwunden, frei und leicht steigt die Kurve der Gurte empor. Auffallender ist noch der Fortschritt, der in der Anwendung der Scheidbögen mit ihrer spitzen Führung zum Ausdruck kommt, denn in Durham ist überhaupt ein solcher noch nicht verwendet, die Gewölbe stoßen dort mit ihren Kappen direkt gegen die Wand, wobei Begrenzungskurven entstanden sind, die einer stark überhöhten Ellipse nahe kommen, also sehr ungeschickt wirken. Die Vervollkommnung der Technik in den vierzig Jahren, die zwischen der Erbauung des Durhamer Langhauses und des Chores von Fécamp liegen, ist hier aufs deutlichste erkennbar. Sie ist so groß, daß inzwischen kein Stillstand in der Entwicklung bestanden haben kann. Daraus ergibt sich dann, daß alle diejenigen Gewölbe, bei denen von dieser Entwicklung noch nichts zu verspüren ist, nicht innerhalb des genannten Zeitraumes entstanden sein können, sondern notwendig älter sein müssen. Eine Wölbung, die nicht stilistisch und konstruktiv eine Zwischenstufe zwischen Fécamp und dem Durhamer Langhaus darstellt, kann daher unmöglich in die Zeit um 1150 gesetzt werden. Das ist nun aber der Fall bei der übergroßen Mehrzahl der Rippengewölbe, wie sie sich in Caen und der ganzen Basse-Normandie finden. Man nehme als Beispiel etwa eines der Gewölbe, wie sie das Querhaus in St. Etienne in Caen bedecken (Taf. XXV). Überall wird man hier Spuren der größten Ungeschicklichkeit wahrnehmen können. Keiner der das Gewölbe konstituierenden Bögen beschreibt eine gleichmäßige Kurve, ihre Steine sind so linkisch zusammengefügt, daß die ungeübte Hand nicht zu verkennen ist. Die Rippen sind Kreisbögen, deren Zentrum unterhalb der Kämpferlinie liegt, so daß sie flach und gedrückt erscheinen. Die Gurtbögen sind Halbkreise, die Scheidbögen fehlen und

[1]) Robert de Lasteyrie, l'architecture religieuse en France à l'époque romane, Paris 1912, p. 497.

[2]) cf. Leroux de Lincy, Essai historique et littéraire sur l'abbaye de Fécamp, Rouen 1848. Bouet, im Bull. Monumental 1867. Coutan im Annuaire de l'association Normande, 1908.

[3]) cf. Robert de Torigny, ed. Delisle, Bd. II, p. 150; Leroux de Lincy, op. cit. p. 290 & p. 293; Gallia christiana, Bd. XI, col. 204 & 209.

die Begrenzungskurve der Kappen gegen die Wand zeigt die charakteristische ellipsenähnliche Form, die unbeholfen die Fensterbögen umzieht. Wenn man sich nach verwandten Gewölben umsieht, so kann weder Fécamp noch das Langhaus von Durham herangezogen werden, lediglich die Gewölbe auf dem nördlichen Querhaus der Kathedrale von Durham könnten eine ähnlich primitive Stilstufe vertreten, obwohl sie im einzelnen weit weniger ungeschickt ausgeführt worden sind. Und wo in der Ile-de-France wäre auch nur eine Wölbung zu finden, die sich in ihrer unbeholfenen Konstruktionsform mit der genannten in Caen vergleichen ließe? In Beauvais (St. Etienne, Taf. XXVI) wie in Poissy sind die Rippen stets im reinen Halbkreis geführt, in St. Denis (Taf. XXVII/XXVIII/XXIX) gar oder in Morienval ist bereits ein systematischer Gebrauch vom Spitzbogen gemacht, den sowohl die Rippen wie vornehmlich die Gurte aufweisen. Man ist also gezwungen, die erwähnten Gewölbe in St. Etienne zu Caen nicht in die Mitte, sondern ganz an den Anfang des XII. Jahrhunderts zu setzen. Hier allein ist Platz für sie innerhalb der Entwicklung, über deren Verlauf im großen doch gar kein Zweifel bestehen kann, seitdem Bilson seine Untersuchungen über die Art der Bogenführung in den frühen Rippengewölben veröffentlicht hat[1]). Und diese Wölbungen stehen keineswegs vereinzelt da, die sechsteiligen Rippengewölbe über dem Mittelschiff in St. Etienne (Taf. XXX) zeigen den genau gleichen Charakter wie die soeben beschriebenen des Querhauses, sie müssen durchaus zu derselben Zeit entstanden sein. Kaum später werden die verschiedenen Gewölbe in der Ste. Trinité anzusetzen sein, die besonders im Querhaus (Taf. XXXI), wo langgestreckte, rechteckige Felder zu überwölben waren, deutlich erkennen lassen, wie große Schwierigkeiten ihre Anlage machte. Ganz in den Anfang des XII. Jahrhunderts gehören dann vor allem noch die älteren Rippengewölbe in Lessay[2]) (Taf. XXXII/XXXIII). Älter als die Wölbungen des Langhauses in Durham scheinen mir auch die von Bernières s. M., Ouistreham, Creully und St. Gabriel zu sein. Ich kann an dieser Stelle natürlich nicht Bau für Bau einzeln besprechen und muß mich damit begnügen, zu bemerken, daß für die genannten Gewölbe im wesentlichen die Charakteristik zutrifft, die ich für diejenigen in St. Etienne zu Caen gegeben habe. Die beschriebene Wölbungsmethode könnte man als „Theorie" der frühen normännischen Rippengewölbe bezeichnen. In der Praxis hat man sich natürlich nach Lage des besonderen Falles Erleichterungen zu schaffen gesucht, vor allem in der Richtung der Begrenzungskurve der Kappen gegen die Schildmauern, indem man zur Vermeidung eines allzu weit hinaufgezogenen Bogens den Scheitel hier etwas senkte: es ist das ein Verfahren, das man schon in den Seitenschiffen der Durhamer Kathedrale beobachten kann, dann im Querhaus der Ste. Trinité in Caen und auch in dem von Lessay. Im einzelnen lassen sich auch eine Reihe von gewissen Verbesserungsversuchen feststellen, vor allem hat man sich bemüht, die Kurve der Rippen durch Annäherung an den reinen Halbkreis statisch zu sichern. Aber da ganz offenbar das Bauideal in der möglichst exakten Erhaltung der gleichen Scheitellage aller Bögen erblickt wurde — was sich auch durch die sonst etwas schwierige Einrüstung der Gewölbe erklären läßt —, so konnte ohne Hilfe des Spitzbogens, der fast allen genannten Bauten unbekannt geblieben ist[3]), zunächst nichts anderes erreicht werden, als ein gewisser Ausgleich, indem man die Rippenbögen einem reinen Halbkreis näherte und die Gurte etwas stelzte. Es ist das ein Verfahren, das in den älteren Teilen von Lessay und dem Querhaus der Ste. Trinité in Caen angewandt wurde. Es konnte dabei eine leichte Scheitelerhöhung auftreten, wie man bereits in den Seitenschiffen von Durham, dann in Creully (Taf. XXXIV) und in Bernières s. M. (Taf. XXXV) konstatieren kann, obwohl gerade im Mittelschiff der letzten Bauten die Rippenkurve noch recht flach ist und ihr Zentrum ziemlich weit unterhalb der Kämpferlinie liegt. Eine schärfer betonte Überhöhung des Scheitels tritt in der Vierung der Ste. Trinité in Caen auf und vor allem im dortigen Langhaus (Taf. XXXVI), wo sie stärker ist als in irgendeinem der anderen normännischen Bauten; hier scheint im Mittelschiff als Mittelkurve eine halbe Ellipse gewählt zu sein — doch sei betont, daß die Wölbungen moderne Restaurationen darstellen und ich

[1]) cf. Bilson im Bull. Monumental 1908, p. 128, 498.

[2]) cf. über Lessay meinen Aufsatz in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, 1911, p. 309.

[3]) Ein wenig akzentuierter Spitzbogen kommt am westlichen Vierungsbogen der Ste. Trinité in Caen vor.

keine genauen Maße nehmen konnte, was ja bekanntlich ohne kostspielige, zu diesem Zwecke erbaute Gerüste nicht möglich ist. In Ouistreham kehrte man dagegen zum völlig geraden Scheitel wieder zurück und stelzte die Gurtbogen — am auffallendsten im Seitenschiff (Taf. XXXVII) — so stark, daß der Eindruck ein sehr ungünstiger wurde, nichtsdestoweniger ist im Mittelschiff die Rippenkurve eine sehr flache. Der offenbar nach seiner reichen Ornamentik relativ späte Bau in dieser Gruppe, St. Gabriel, hat — wohl durch die genannten Mißerfolge bestimmt — wieder unverändert das alte System von St. Etienne in Caen angewandt, also bei geradem Scheitel ganz flache Rippen, die daher statisch so gut wie wertlos sind, und halbkreisförmige Gurte[1]).

Man hat früher offenbar gemeint, in der Normandie habe diese primitive Konstruktionsform sehr lange bestanden und es sei nicht recht zu einem wirklichen Fortschritt gekommen, weshalb dann auch die späten Datierungen immer aufrecht erhalten wurden[2]). Ich will nun keineswegs leugnen, daß die Ile-de-France in der Tat mit der Erbauung von St. Denis an die Spitze der ganzen Bewegung trat und das Rippengewölbe viel konsequenter durchgebildet hat als die normännische Schule; ich werde auf diesen höchst wichtigen Umstand weiter unten sogar noch größeren Nachdruck legen. Es spielen da noch eine Reihe anderer Merkmale und Eigentümlichkeiten mit, als die, die wir bisher zur Kritik der frühen Rippengewölbe herangezogen haben. So scheinen die Gewölbe der Ile-de-France zum größten Teil von vornherein schichtweise aus geschnittenen Steinen und nicht wie in der Normandie aus Bruchsteinen in Mörtelguß hergestellt gewesen zu sein, ein Umstand, der der Ile-de-France in den eigentlich entscheidenden Fragen, von denen nachher zu sprechen sein wird, sofort zur Suprematie verhalf. Der große und folgenreiche Aufschwung hier beweist nun aber keineswegs den Stillstand in der Normandie, wo Schritt für Schritt ebenfalls eine Entwicklung festgestellt werden kann. Es ist bedeutungslos, ob das auf einen Einfluß der Ile-de-France zurückgeführt wird, denn auf jeden Fall wird dadurch die Richtigkeit der vorhin aufgestellten Chronologie verbürgt. Deshalb seien hier noch Beispiele für diesen allmählichen Fortschritt in der Bildung der normännischen Rippengewölbe genannt. Da wäre zunächst die kleine Kirche in Fontaine-Henri (Taf. XXXVIII), nicht weit von Caen, zu nennen. Hier sind die Rippen im Halbkreis konstruiert, der Gurtbogen ist spitz, Scheidbögen sind noch nicht vorhanden, im ganzen verrät das Gewölbe (alt nur das des Chores!) einen Meister, der mit seiner Technik längst vertraut zu sein scheint; es ist somit sicherlich später zu setzen, als die Gewölbe im Langhaus zu Durham und kann gut um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein: Ein bis zwei Jahrzehnte später wird die Kirche in St. Marie-aux-Anglais (Taf. XXXIX) erbaut sein, die im Gewölbetyp bei fortgeschrittener Behandlung des Details die gleiche Stufe wie Fontaine-Henri einnimmt[3]). Aber haben wir denn gar keine fest datierten Anlagen mehr, die uns sicheren Boden unter die Füße geben?

Wir sehen, wie die Einführung des Spitzbogens für die Gurte einen wichtigen Fortschritt bezeichnet. Man vergleiche in dieser Hinsicht einmal die Wölbungen im nördlichen Seitenschiff der Kirche von Ouistreham (Taf. XXXVII) mit denen im nördlichen Seitenschiff der Kirche des Mont-Saint-Michel (Taf. XL). Dort haben wir Rippengewölbe in ungeschickter Ausführung mit halbkreisförmigen Diagonalen und sehr stark aufgestelzten, runden Gurtbogen (eine Stilstufe, die der von St. Etienne in Beauvais entspricht), hier dagegen rippenlose Kreuzgewölbe, die von spitzbogigen Gurten getragen werden. Zunächst möchte man ja versucht sein, die rippenlosen Gewölbe des Mont-Saint-Michel für älter zu halten als die in Ouistreham, man überzeugt sich aber sehr bald, daß hier der Spitzbogen das bei weitem entscheidendere Merkmal der zeitlichen Abfolge ist, denn dieser wäre für den Architekten in Ouistreham von so großer Nützlichkeit gewesen, daß er ihn sicher verwendet haben würde,

---

[1]) Für alle hier genannten kleineren Bauten kann ich leider nur auf die nicht ganz fehlerfreien Aufnahmen bei Ruprich-Robert, L'architecture normande, Paris, s. d. verweisen.

[2]) So nennt z. B. Lefèvre-Pontalis, op. cit. p. 89, die Kirche in Fontaine-Henri in einem Atemzuge mit der von Creully, obwohl jene viel fortgeschrittener ist, cf. darüber unten.

[3]) cf. Louis Régnier, L'église de Ste.-Marie-aux-Anglais, Bull. Monumental 1903, p. 205. Der Autor behauptet hier, die Gewölbe seien im XIII. Jahrhundert zugefügt, das ist durchaus grundlos, denn die Profile der Rippen weisen durchaus auf das XII. Jahrhundert.

wenn er ihm bekannt gewesen wäre — ein Blick auf die Abbildung wird hier ohne weiteres zustimmen lassen —, während die Verwendung der Rippen im Seitenschiff der Kirche des Mont-Saint-Michel keinen Vorteil, sondern eher eine Erschwerung der Ausführung bedeutet haben würde. Es kann da gar kein Zweifel bestehen, daß Ouistreham die ältere Anlage ist. Die Erbauungszeit der Gewölbe auf dem Mont-Saint-Michel läßt sich nun gut bestimmen. Wir wissen mit Bestimmtheit, daß im Jahre 1103 die ganze Nordwand des Mittelschiffes infolge schlechter Fundamentierung zusammenstürzte und die Vernichtung der daneben gelegenen Konventsgebäude nach sich zog. Infolge der eigenartigen Terrainverhältnisse auf der Felseninsel war es erforderlich, die Anlage der Wohnräume zunächst zu erneuern, bevor man an die Wiederherstellung des Schiffes gehen konnte. Die Arbeiten wurden außerdem durch eine große Feuersbrunst im Jahre 1112 aufgehalten, so daß erst 33 Jahre nach dem Einsturz die Nordseite der Kirche neu erstand. Die in den Wölbungen der Seitenschiffe vorhandenen Spitzbogen sind also von Abt Bernard 1136 erbaut worden[1]). Es sind das die ältesten, die auf dem Mont-Saint-Michel vorkommen; unter demselben Abt wurde, wie die Quellen ausdrücklich berichten, der Vierungsturm erneuert, aus dieser Bauzeit muß das Rippengewölbe stammen, das zwischen die alten Pfeiler des XI. Jahrhunderts eingespannt wurde. Man sieht hier, daß damals das neue Wölbungssystem sehr wohl bekannt war und nur wegen seiner geringen Vorzüge bei erschwerter Technik in den kleinen Jochfeldern der Seitenschiffe absichtlich nicht benutzt wurde. Die Wölbung über der Vierung ist heute leider rekonstruiert worden, wie man sagt, als genaue Kopie der alten. Wenn das richtig ist, so würde sich hier nur wieder von neuem zeigen, daß man damals über die ersten Anfänge bereits hinaus war, da die Rippen mit voller Beherrschung der Mittel im reinen Halbkreis gezogen sind und ihr Profil eine Form zeigt (zwei von einem Steg getrennte Rundstäbe), die in den älteren Gewölben in Caen und seiner Umgebung noch nicht zu finden ist, sondern erst vorkommt in der Kirche von Duclair (Seine-Inferieure), in Léry (Eure) und in Notre-Dame-du-Vaudreuil (Manche)[2]). Abt Bernard lebte bis 1149, da der Turm natürlich zuletzt ausgeführt wurde, so wäre das hier vorhandene Rippengewölbe gegen Mitte des XII. Jahrhunderts zu datieren. — Außerdem haben wir noch einen anderen Bau aus dieser Zeit, dessen Bauepoche sich ebenfalls wenigstens annähernd bestimmen läßt und der sehr geeignet ist, das zu bestätigen, was uns die Baugeschichte des Mont-Saint-Michel lehrte. Es ist das die nicht große Kirche in Pontorson, die auf dem Festlande gegenüber dem Mont-Saint-Michel gelegen ist. Im Jahre 1158 bestätigte König Heinrich II. dem Abt Robert de Torigny das Eigentumsrecht an dieser Kirche; aus einem von ihm an Hugo, den Erzbischof von Rouen, gerichteten Brief in dieser Angelegenheit geht hervor, daß die Kirche damals gerade neu erbaut war und noch nicht die Weihe erhalten hatte[3]). Dieser Neubau muß mit dem heute noch vorhandenen einschiffigen Langhaus der Kirche identifiziert werden, denn man findet hier genau das Rippenprofil wieder, das wir von dem Vierungsgewölbe auf dem Mont-Saint-Michel her kennen. Es sind vier Gewölbe vorhanden, deren Gurte sämtlich den Spitzbogen zeigen, während die Rippen natürlich im Halbkreis konstruiert sind. Sicherlich älter als das Langhaus ist die Vierung des Baues, sie wird in das Ende der dreißiger Jahre des XII. Jahrhunderts zu setzen sein, denn ich finde hier Deckplatten mit einem Profil, das sich ganz ähnlich auf dem Mont-Saint-Michel findet, und zwar im nördlichen Teil des Langhauses und in den Konventsgebäuden, die unter Roger II. (1106—23) erbaut wurden[4]). Auch hier in der Vierungswölbung von Pontorson zeigen die Gurte den Spitzbogen, der aber sehr viel weniger steil ist, als der im Langhaus verwendete, also

[1]) cf. Robert de Torigny, ed. Delisle, Bd. II, p. 223, 233. Thomas Le Roy, Bd. I, p. 136, 137, 142, 143, 150. Siehe auch die oben Seite 12 genannte Literatur.

[2]) Über die Kirche von Duclair cf. Philippe des Forts, im Bull. Monumental 1907, p. 307. Das älteste Beispiel jenes obengenannten Profils läßt sich in der Normandie in der Apsis von St. Georges-de-Boscherville nachweisen, gleichzeitige Beispiele in England, in Gloucester und in Peterborough.

[3]) cf. Robert de Torigny, ed. Delisle, Bd. I, p. 313, Bd. II, p. 265, 169 u. p. VI. Zu 1171 ist ein Brand des „Castrum“ überliefert, doch wird die Kirche hierbei nicht erwähnt und die Stilformen sprechen durchaus gegen eine Erneuerung in dieser Zeit.

[4]) Ich denke hier besonders an die sogenannte Crypte de l'Aquilon, doch sind deren Gewölbe und auch die großen Mittelsäulen erst nach Mitte des Jahrhunderts entstanden unter Robert de Torigny; die Angaben von Paul Gout sind durchaus irrtümlich, von Roger II. stammen aber wohl die Deckplatten an den Wänden.

offenbar primitiver ist. Altertümlicher ist auch das Profil der im Halbkreis geschwungenen Rippen (Rundstab auf an den Ecken gekehlter Platte), die noch durch ein kleines Detail ihre Abkunft von denen in Lessay verraten[1]).

Wir können also die Entwicklung der normännischen Rippengewölbe an der Hand beglaubigter Bauten während des ganzen XII. Jahrhunderts verfolgen, sie läßt eine durchaus folgerichtige und notwendige Verbesserung im Konstruktionsverfahren erkennen, deren wesentliche Merkmale die das Gewölbe konstituierenden Bogenkurven betraf. Der älteste Typus ließ sich noch in den neunziger Jahren des XI. Jahrhunderts in den Seitenschiffen des Durhamer Kathedralchores nachweisen: es waren Wölbungen, bei denen die Rippen in einer flachen Kurve gezogen waren, weil sie nicht wesentlich die von den Halbkreisen der Gurte bedingte Scheitelhöhe überragen sollten. Ähnlich müssen die zerstörten Gewölbe des Hochchores gedacht werden. Das Verfahren blieb dasselbe in Winchester, in Peterborough, in Gloucester und im Querhaus von Durham, Bauten, die sämtlich nicht später als 1120 entstanden sein können. Erst gegen 1130 trat im Langhaus von Durham bei halbkreisförmiger Führung der Rippen der Spitzbogen für die Gurte auf, aber in einer noch sehr primitiven Form. Entwickelter begegneten wir ihm im nördlichen Seitenschiff des Mont-Saint-Michel und endlich mit voller Freiheit gehandhabt im Langhaus von Pontorson kurz vor 1158. Kaum mehr als zehn Jahre später zeigte dann die Ste. Trinité in Fécamp einen neuen Fortschritt in der Aufnahme der spitzen Scheidbögen. Damit ist die Entwicklung im wesentlichen zunächst abgeschlossen. Sie bietet in ihrer festen Entschlossenheit eine Gewähr dafür, daß wir die Quellennachrichten richtig auf die Bauten angewandt haben. So erlaubt sie es denn auch mit einer gewissen Sicherheit, die nicht datierten Bauten nach ihrer chronologischen Stellung zu bestimmen: als wichtigstes Resultat ergab sich hier für die frühen Gewölbe in Caen und seiner Umgebung, soweit sie oben aufgezählt wurden, die Erkenntnis, daß sie sämtlich in den drei ersten Jahrzehnten des XII. Jahrhunderts entstanden sein müssen. Ihre Liste könnte noch bedeutend erweitert werden, doch ist das eine Sache, die dieser Arbeit nicht zukommt.

Damit ist denn auch jeder Zweifel daran ausgeschlossen, daß die Priorität im Gebrauch der Rippengewölbe der Normandie zukommt und nicht der Ile-de-France. Datierte Gewölbe gibt es hier nicht vor 1140, Saint Denis (Taf. XXVII) steht als ältester sicher beglaubigter Bau mit Rippengewölben da. Und das ist kein Zufall, denn auch die formale Kritik kennt nur ganz wenige Bauten, die als älter anzusehen sind, unter diesen ist vor allem St. Étienne in Beauvais (Taf. XXVI) zu nennen, doch ist auch hier eine Stilstufe vertreten, die in der Normandie in dem dort schon relativ entwickelten Seitenschiff von Ouistreham (Taf. XXXVII) ihre Parallele findet. Daß aber die Ile-de-France ihre Rippengewölbe sofort in einer gewissen Vollendung, unbeeinflußt von den älteren der Normandie erzeugt habe, wäre eine Hypothese, die wegen der ganz notorischen Beziehungen zwischen beiden Gegenden als völlig unwahrscheinlich abgelehnt werden müßte. Wenn also die „französischen" Gewölbe ohne die normännischen nicht gedacht werden können, so hindert das doch keineswegs, daß das übernommene Gut hier rascher und konsequenter ausgebildet wurde, als im eigentlichen Ursprungsland, zumal dabei offenbar ältere Gewohnheiten, die vom gewöhnlichen Gewölbebau übernommen wurden, wesentlich fördernd wirkten. Doch davon wird in anderem Zusammenhange zu reden sein.

Ich zeigte oben im allgemeinen, daß die Entstehung der Rippengewölbe aus der Natur des vorhandenen Bautypus abzuleiten sei, im einzelnen sind dabei aber offenbar mehrere Rücksichten maßgebend gewesen. Man könnte unterscheiden zwischen den formal künstlerischen und den rein konstruktiven Werten der neuen Gewölbe. Beide hängen unmittelbar zusammen, wenn man aber hier fragen will, welchen die wichtigste Rolle zukommt, so würde die ältere Anschauung, die vom rein Konstruktiven ausging, den Nachdruck natürlich auf die statischen Vorzüge legen. Wir werden das nicht mehr so ohne weiteres können und zunächst einmal fragen, was denn eigentlich den Charakter „indelebilis" der Rippengewölbe ausmacht. Hier wird allgemein die Antwort gegeben werden

[1]) Ich meine hier den Spalt am Ansatz der Rippen.

müssen, sieht man die gesamte Entwicklung der Gotik vom XII. bis zum XV. Jahrhundert an, daß die Rippen niemals aufhörten, ihre künstlerische Rolle zu spielen, wohl aber in zahlreichen einzelnen Fällen und in ganzen Perioden eine konstruktive Bedeutung nicht gehabt haben. Als Faktoren wesentlich ästhetischen Ausdrucks sind sie schon früh benutzt worden[1]), und die ganze spätere Entwicklung hat sie in den komplizierteren Stern- und Netzgewölben darum in erster Linie bewahrt: es sind das allgemein bekannte Tatsachen, die nicht erst bewiesen zu werden brauchen, wenn man sie entwicklungsgeschichtlich verwerten will. Das Mittelalter hielt also in erster Linie an dem künstlerischen Charakter der Rippen fest. Doch kann daraus auch auf die Anfänge des Systems ein Schluß gezogen werden? Sind nicht vielleicht erst die künstlerischen Werte aus den konstruktiven entwickelt worden, indem diese zum größten Teil verloren gingen? Man müßte also untersuchen, was man denn von den konstruktiven Vorzügen der Rippengewölbe zunächst zur Zeit ihrer Entstehung besessen hat. Die Forschung ist auf diesem Gebiete durchaus noch in den Anfängen, gründlicher ist sie nach vielversprechenden Ansätzen bei Viollet-le-Duc überhaupt nur von dem genannten englischen Architekten Bilson betrieben worden[2]). Dieser ist natürlich ein Anhänger der konstruktiven Theorie, d. h. er hat die Gewölbe untersucht, ohne die Grundlagen der älteren Anschauung in Frage zu stellen. Gerade deshalb zitiere ich ihn aber um so lieber, denn seine Ergebnisse sind ohne Rücksicht auf Fragen der Entwicklung gewonnen und geben so ein objektives Material. Sie stimmen im wesentlichen durchaus mit denen überein, die auf Grund meiner eigenen Beobachtungen entstanden sind.

Man muß die ältesten Rippengewölbe mit den Gratgewölben vergleichen, wie sie vereinzelt in der Normandie angewandt wurden. Diese waren die eigentlich normalen, d. h. sie sind entstanden zu denken aus der Durchdringung zweier Halbzylinder, deren Scheitel in einer Ebene liegen. Hergestellt wurden die Gewölbe aus Bruchsteinen in starker Mörtelbettung und infolgedessen auf Schalung. Bei dieser stereometrischen Form ist die Kurve der Grate eine elliptische und ergibt sich von selbst. Die eigentlichen „Erzeuger“ der Gewölbe sind also die Gurtbogen. Bei der Einführung der Rippen wurde dieses Verfahren im wesentlichen beibehalten, der entscheidende Punkt ist der, daß nach wie vor die Gurtbogen die wichtigste Rolle bei der Gewölbebildung übernahmen, da nur sie frei bestimmt und die Rippen abhängig von ihnen waren, indem sie sich in ihrer Kurve, die durch die Scheitelhöhe bedingt war, nach jenen richten mußten. Natürlich gab man ihnen jetzt meistens keine elliptische Form mehr, da diese selbständig schwierig zu gewinnen war, sondern begnügte sich in der Regel damit, sie als Segment einer Kreislinie zu bilden, deren Zentrum unterhalb des Kämpfers lag, so daß die alte Form wenigstens äußerlich annähernd erreicht war. Bilson schreibt den Rippen die Bedeutung zu, daß sie die Wölbung an deren schwächsten Punkten verstärken sollten, er nennt sie „Cintres permanents“ und denkt sie sich entstanden, weil man das in den Gurtbogen bereits gegebene Trägersystem vervollständigen wollte. Also kein eigentlich neuer konstruktiver Gedanke trat hier auf, nur die Weiterbildung eines schon längst geübten Verfahrens. Bilson trifft hier sicherlich im Kerne das Richtige, nur scheint er mir den konstruktiven Wert der Rippen, der zweifelsohne vorhanden ist, doch noch zu überschätzen. Denn diese konnten nur in sehr ungenügendem Maße zur Verstärkung des Gewölbes beitragen, da ja ihre flache Kurve wegen des damit verbundenen starken Seitenschubes die statisch ungünstigste Form darstellt. Hätten die Architekten in erster Linie die Absicht gehabt, in den Rippen wirkliche Träger der Gewölbe zu bilden, so würden sie ihnen doch die Form eines Halbkreises gegeben haben. Viollet-le-Duc, glaube ich, hat hier treffender geurteilt als Bilson, wenn er schrieb:

„Mais si le constructeur veut conserver aux triangles de ses voûtes une certaine élasticité, s'il veut nerver les arêtes diagonales, s'il veut que les triangles reposent sur ces nervures comme sur des cintres permanents, et si cette voûte a une grande portée, on conçoit alors qu'il y aurait impru-

[1]) Ich begnüge mich hier auf die frühen Rippengewölbe der Schule des Anjou und Poitou hinzuweisen. cf. z. B. die Rippengewölbe im Chor von Jazeneuil und Lusignan (Congrès archéologique, Poitiers 1903, p. 322), ferner die Kuppel mit Rippen im Turm von St. Aubin in Angers (Congr. archéologique, Angers 1910, Bd. II, p. 196).

[2]) cf. Bull. Monumental 1908, p. 128 u. 498.

dence à tracer les arcs diagonaux, qui remplissent une fonction aussi importante, sur une courbe qui ne serait pas au moins un demi-cercle.“ [1]);

und Viollet-le-Duc hat sehr fein das Richtige bemerkt, wenn er erklärte, daß von einem neuen Konstruktionsprinzip überhaupt erst da die Rede seine könne, wo eben die Rippen im vollen Halbkreise geführt sind.

„C'est là réellement leur seule innovation, et ils ne se doutaient guère en l'adoptant, nous le croyons, des conséquences d'un fait en apparence si naturel“ [2]).

Bevor das erreicht war, fehlte also dem Gewölbe auch völlig die eigentliche Beweglichkeit. Man hat im einzelnen versucht, diesem Mangel abzuhelfen durch Einführung einer gewissen Erhöhung des Scheitels oder durch Tieferlegung des Kämpferpunktes der Rippen, doch sind das nur vereinzelte Bildungen geblieben, die an dem System als solchen nichts ändern konnten. Gegenüber Bilson muß ich betonen, daß allerdings schon früh versucht ist, den Halbkreis für die Rippen einzuführen [3]), aber offenbar ohne klare Erkenntnis der damit verbundenen Vorteile, so daß die Anregung ohne wirklichen Erfolg blieb. Eine bewußte Änderung trat erst in der nächsten Stilstufe ein. Erschwerend kam hinzu, daß die Kappen noch, wie vorher, eine schwer lastende Steinmasse waren, denn bei ihrer Herstellung in Bruchsteintechnik waren sie nicht unabhängig voneinander und nicht ohne Schalung auszuführen, konnten also auch nicht wesentlich dünner gebildet werden. Das bedingte wieder eine sehr große Belastung des Unterbaues. Da das Gewölbe nach der Erstarrung des Mörtels eine ganz geschlossene Masse wie ein einziger Steinblock bildete, so waren die Rippen im Grunde genommen statisch überflüssig. Dieser Umstand ist sehr wichtig für die Beurteilung der ältesten Rippengewölbe. Viollet-le-Duc hat diese nicht untersucht, doch hat er seine besondere Aufmerksamkeit zwei Rippengewölben in der Vorhalle der Kirche von Vézelay gewidmet. Weil er hier die eben beschriebene Technik in Bruchsteinen vorfand, so urteilte er, die Rippen seien lediglich um ihrer dekorativen Bedeutung willen angewandt. Mir scheint gerade seine Ansicht sehr wichtig und so will ich diese Äußerung wörtlich zitieren:

„Les voûtes du porche de Vézelay, sauf deux, sont dépourvues d'arêtiers ou d'arcs ogives saillants; elles ne tiennent que par l'adhérence des mortiers et forment chacune une concavité homogène, concrète, comme les voûtes romaines. Les deux seules voûtes de ce porche possédant des arêtiers pourraient s'en passer: ceux-ci ne sont qu'une décoration et ne portent réellement pas les remplissages en moellons“ [4]).

Bei der Besprechung der Wölbungen in einem anderen Abschnitt desselben Werkes heißt es:

„Les voûtes du porche de Vézelay, dont quelques-unes déjà sont bandées sur des arcs diagonaux, sont maçonnées en moellons irréguliers noyés dans le mortier, mais ce maçonnage ne reporte pas exactement sur les arêtes la charge des triangles maçonnées; celles-ci enlevées, la voûte tiendrait encore, comme se tiennent les voûtes du même édifice dépourvues de ces arcs diagonaux. Ici l'arc diagonal est plutôt un moyen de donner de la résistance à un point faible, de l'accuser, qu'une structure commandée par une nécessité“ [5]).

Mir scheint, daß Viollet-le-Duc hier vielleicht etwas übertreibt; wenn man nämlich beobachtet, daß die genannten Rippengewölbe in Vézelay sich gerade über jenem Joch der Vorhalle finden, das mit Ausnahme der Außenmauer im Norden und Süden keine festen Wände zeigt, sondern große Durchbrechungen nach den Tribünen des Obergeschosses, so wird man zugeben, daß die Architekten sich doch offenbar etwas gedacht haben müssen, als sie gerade an dieser Stelle ihre Rippen einführten: ihre Idee war jedenfalls die, den Gewölben eine gewisse Festigkeit zu geben, um so den Mangel der volleren Abschlußwände zu ersetzen, wie sie die übrigen Joche der Vorhalle zeigen [6]). Aber die

[1]) cf. Dictionnaire, Bd. IV, p. 35.

[2]) Ebendort; im wesentlichen das gleiche führte auch Carl Schäfer aus, cf. Centralblatt der Bauverwaltung, 1885, p. 290, 299.

[3]) Halbkreisförmige Rippen in Lessay.

[4]) cf. Dictionnaire, Bd. IV, p. 33.

[5]) cf. Dictionnaire, Bd. IX, p. 502. In einer seiner früheren Arbeiten in den Annales archéologiques, Bd. II 1845, p. 144 war Viollet-le-Duc noch nicht zu dieser Erkenntnis gekommen.

[6]) Die Rippengewölbe in Vézelay finden sich in dem östlichsten Joch der Vorhalle, das eine im Mittelschiff, das andere in der südlichen Empore.

Mittel waren eben völlig ungenügend, und so bleibt natürlich Viollet-le-Duc prinzipiell durchaus im Recht. Interessant ist nun, daß die Rippengewölbe in Vézelay erheblich fortgeschrittener sind, als die ältesten in der Normandie, da die Kurve der Rippen ein gestelzter Halbkreisbogen ist, sich statisch also günstig verhält, und die Gurte bereits im Spitzbogen gebildet sind, was eine bedeutende Minderung des Seitenschubes bedeutet. Hätte also Viollet-de-Duc, so wie in Vézelay, auch die ältesten normännischen Gewölbe untersucht, so hätte er zu dem Schluß kommen müssen, daß hier in einem weit höheren Maße die Rippen um ihrer dekorativen oder besser plastisch gliedernden Funktion willen angewandt sind, zumal gerade dazu, wie ich zeigte, eine bestimmte innere Veranlassung vorlag. Daneben mag allerdings wie in Vézelay ein gewisser konstruktiver Zweck vorhanden gewesen sein. Man kann dabei aber nur an eine Verstärkung des Gewölbes gedacht haben; es ist das ein Vorteil, der unter allen, die das ausgebildete Rippengewölbe bieten kann, nur gering wiegt, sogar so gering, daß Dehio ihn nicht einmal ausdrücklich erwähnt. Wenn dem auch angesichts des Sachverhaltes nicht beigestimmt werden kann, so lehrt dieser doch, daß bei Einführung der Rippengewölbe konstruktive Errungenschaften, die geeignet gewesen wären, eine Erleichterung des Unterbaues herbeizuführen, noch gar nicht vorhanden gewesen sind. Diese haben sich erst sehr allmählich entwickelt, und wir werden gleich sehen, was hier den Anstoß gegeben hat. Dagegen waren die künstlerischen Vorzüge der neuen Gewölbe infolge der bloßen Anwendung der Rippen bereits voll erreicht, denn für das Auge scheint das Gewölbe tatsächlich von dem Bogengerüst getragen. Ich meine also, daß man bei Beantwortung der Frage, was zur Erfindung der Rippengewölbe den wesentlichsten Anlaß gab, nur sagen kann: es müssen in erster Linie Erwägungen künstlerischer Art gewesen sein und erst in zweiter Reihe mag die durchaus problematische Erkenntnis mitgewirkt haben, daß sich noch konstruktive Vorzüge von wirklicher Bedeutung erreichen lassen würden. Diese haben sich aber sicherlich im vollen Maße erst an der bereits vorhandenen Form entwickelt.

Es bedurfte hier noch einer ganzen Reihe von Verbesserungen, die ich im folgenden einzeln namhaft machen will. Daß erst mit ihnen der eigentlich konstruktive Wert der neuen Gewölbe gewonnen wurde, der also nicht in dem bloßen Vorhandensein der Rippen bestanden hat, ist eine Tatsache, die keinem Zweifel unterliegen kann, und um deren Nachweis sich gerade Viollet-de-Duc besonders bemüht hat, ohne jedoch daraus die nötigen Konsequenzen für die historische Kritik zu ziehen. Es mußte sich im wesentlichen um zweierlei handeln: einmal um die Beweglichkeit und vollständige Freiheit des Bogensystems der Rippen und Gurte, andererseits um die Ausbildung der Kappen zu dünnen, wenig lastenden Verschlußkörpern, die untereinander völlig unabhängig sind. Betrachten wir eines nach dem anderen. Ich erwähnte bereits, daß die halbkreisförmige Führung der Rippen, die damit zu „Erzeugern“ des Gewölbes wurden, eine wesentliche Wandlung hervorrief. Es war damit für die Rippen eine statisch günstige Kurve gewonnen, die ihre Festigkeit und so auch ihre Bedeutung als Träger für das ganze Gebäude beträchtlich erhöhte. Erst jetzt waren die Rippen in der Lage, auch während der Ausführung die Rolle eines „steinernen Gerüstes“ zu übernehmen. Der so erreichte Fortschritt war aber noch immer kein vollkommener, denn die Führung der Gurtbögen, die zunächst als aufgestelzte Halbkreise gebildet wurden, legte naturgemäß gewisse Beschränkungen auf, da bei der Überhöhung eine gewisse Grenze nicht überschritten werden durfte, sollte die äußere Form nicht empfindlich leiden. Wirklich frei beweglich und unbeschränkt verwendbar wurde das neue Bogensystem erst durch die Einführung des Spitzbogens für die Gurte; mit seiner Hilfe konnte auf das leichteste jede beliebige Höhe des Scheitels erreicht werden. Er bedeutete aber auch eine wesentliche künstlerische Verfeinerung, indem so die alte Neigung zum Vertikalismus, wie sie in den vorgelagerten Gliederungen der älteren Bauten bereits deutlich ihren Ausdruck gefunden hatte, im Deckensystem ihre völlige Erfüllung fand: eine mächtig aufwärtsstrebende Bewegung teilte sich jetzt dem ganzen Raume mit. — Von den Kappen sagte ich, daß sie zunächst in der Normandie nach wie vor aus Bruchsteinen in Mörtelbettung hergestellt wurden. Sie bildeten also eine fest zusammenhängende Masse, bei der es kaum möglich und auf alle Fälle nicht praktisch war, Teil für Teil einzeln herzustellen, man mußte vielmehr genau wie vorher das ganze Gewölbe auf Schalung errichten und auf eine freihändige Arbeitsweise völlig verzichten. Es war demnach zur Erzielung eines wirklichen Fortschrittes notwendig, die alte Bruchsteintechnik aufzugeben und die Kappen in

regelmäßigen Schichten aus behauenen Steinen aufzuführen. Erst dann konnte Kappe für Kappe einzeln in beliebiger Form hergestellt werden. Man konnte noch weiter gehen, wenn man auch noch die alte Kappenform umwandelte, sie nicht mehr als Stück eines Zylinders bildete, sondern in jeder Richtung gebogen ausführte, also ähnlich einem Kuppelsegment. In diesem Falle verspannen sich die Schichten der einzelnen Kappe vermöge des sogenannten „Ringdruckes" derart, daß sie freihändig lediglich mit Hilfe eines als „Bogenlehre" bezeichneten Brettes hergestellt werden können. Von diesem Verfahren ist sicherlich in zahlreichen Fällen, besonders bei geringen Spannungen, Gebrauch gemacht worden — doch kann es nicht als Norm angesehen werden.

Es ist also die Umgestaltung des Bogensystems im Gewölbe wie die veränderte Struktur der Kappen, die das Rippengewölbe zu einem brauchbaren Instrument der gotischen Architekten gemacht hat. Nur so hatte es die Leichtigkeit, die der Unterbau erforderte. Daß aber gerade dieser es war, der nicht nur zur Erfindung, sondern auch zu der beschriebenen Ausbildung der Gewölbe führte, kann keinem Zweifel unterliegen, wenn man das normännische Bauideal vor Erfindung der Rippengewölbe kennt. Also das konstruktive Problem der Rippengewölbe ist sehr wohl vorhanden, seine hohe Bedeutung sei hier ausdrücklich betont, aber es ist nicht von selbst entstanden, sondern als das Ergebnis einer ganz bestimmten künstlerischen Denkform, die bereits als protogotisch angesehen werden muß, und für die die monumentalen Zeugen in der älteren Kunst reichlich vorhanden sind.

Wenn man bisher die Rippengewölbe als eine Erfindung auf rein konstruktiver Grundlage ansah, so ist das geschehen, weil man sich historisch nicht genau an die Anfänge des Systems hielt, sondern viel zu allgemein von dem Rippengewölbe als solchem sprach, ohne auf seine ganz besondere Entwicklung Rücksicht zu nehmen. Vor allem hat auch die falsche Datierung der normännischen Bauten dazu beigetragen. Aus diesem Grunde ist z. B. die Erklärung, die noch jüngst Robert de Lasteyrie gegeben hat, durchaus unhistorisch. Er geht davon aus, daß die Grate der gewöhnlichen Kreuzgewölbe bei der Herstellung nach Schichten schwierig zu gewinnen seien und meint, die Rippen hätten hier erleichternd eingreifen sollen. Er drückt das folgendermaßen aus:

„L'artifice des ogives, en effet, supprime toutes les difficultés d'appareil inhérentes à la voûte d'arêtes, car les ogives sont toujours des arcs de cercle et par conséquent leurs claveaux sont semblables à ceux d'un arc quelconque. Il n'est pas besoin de faire des voussoirs compliqués le long des arêtes, chaque canton de la voûte se compose de voussoirs ordinaires tracés comme ceux d'une voûte en berceau." [1])

Daß die Rippen nicht so entstanden sein können, ist evident, da ja die ältesten Gewölbe aus Bruchsteinen und nicht schichtweise hergestellt wurden. Ferner sind die Rippen durchaus nicht immer Kreisbögen, es gibt eben gerade im Anfang auch elliptische[2]).

Für die hier behandelten Fragen muß es nun von Interesse sein, zu untersuchen, in welchen Teilen der Kirche die Rippengewölbe zuerst angewandt wurden. Zunächst einmal zeigen sie nur größere Bauten erster Ordnung — dieses Verhältnis liegt in der Normandie deutlich vor Augen, und die ältere Theorie, nach der man zunächst an kleinen Landkirchen Versuche unternommen hatte, kann als völlig gescheitert angesehen werden[3]). Aber hat man sie nun bei jenen bedeutenden Anlagen zuerst im Hochschiff oder in den Seitenschiffen benutzt? Soweit unser Material zur Beantwortung dieser Frage ausreicht, hat man sich hier offenbar verschieden verhalten: diesseits des Kanals kommen sie zunächst im Hochschiff vor, und es besteht hier sogar ganz im Anfang fraglos eine gewisse Neigung, sie diesem allein vorzubehalten[4]). In England dagegen, wo die ältesten Rippengewölbe in Durham sich freilich gleicherweise auf Hochschiff und Seitenschiff verteilen, hat man zunächst recht häufig nur die Seitenschiffe mit Rippengewölben versehen und den Hochschiffen

[1]) cf. L'architecture religieuse en France à l'époque romane, Paris 1912, p. 258.

[2]) Ich nannte oben für dies Verfahren die Mittelschiffsgewölbe der Ste. Trinité in Caen, Bilson zitiert die Kirchen St. John und St. Mary in Devizes wie die Kirche von Dunstable.

[3]) Auf dieser Theorie ist vornehmlich das Buch von Lefèvre-Pontalis, L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons aufgebaut; die angeblich frühen Beispiele aus kleinen Kirchen sind hier sämtlich um mehrere Jahrzehnte falsch datiert, was der Autor heute selbst zugibt.

[4]) Beispiele für Bauten mit rippengewölbtem Hochschiff und gratgewölbten Seitenschiffen in der Normandie: St. Gabriel, Creully, Lessay.

ihre flache Decke belassen. Wie ist das zu deuten? Ihre größten künstlerischen und konstruktiven Vorzüge konnten die Rippengewölbe nur im Hochschiff entwickeln, das bedarf keiner langen Erörterung. Im Seitenschiff dagegen wird man von konstruktiven Vorteilen der Rippengewölbe gegenüber den Gratgewölben nicht mehr sprechen können, die meistens quadratischen Felder konnten hier für die gewöhnlich ältere Art der Technik auch nicht die geringsten Schwierigkeiten bieten. Es lag also aus konstruktiven Rücksichten keine Veranlassung vor, an dem überkommenen System etwas zu ändern, während wohl zu beachten ist, daß die künstlerischen Forderungen hier wie im Mittelschiff bestanden, wenn auch in weniger starkem Maße. Denn die reichgegliederten Pfeiler, wie sie seit langem in der normännischen Schule üblich waren, verlangten eine entsprechend plastische Gliederung der Gewölbe. Eine Phantasie, die daran Gefallen fand, die dem Pfeilerkern vorgelegten Säulen nach Möglichkeit zu häufen und die Profile der Arkaden durch reiche Licht- und Schattenwirkungen ausdrucksvoll zu gestalten, mußte leicht geneigt sein, auch im Gewölbe die matt und wenig eindrucksvoll erscheinenden Grate durch die kräftig vortretenden Rippen zu ersetzen. Ob die Rippengewölbe in den Seitenschiffen zuerst angewandt wurden, wissen wir nicht, nach dem in der Normandie vorhandenen Tatbestand wäre ich eher geneigt, das Gegenteil anzunehmen. Auf alle Fälle aber ist der Zustand der älteren englischen Denkmäler ein sehr bemerkenswerter, denn er zeigt auch seinerseits, wo die eigentliche Triebfeder der Neuerung zu suchen ist und weist uns somit auf die gleichen Tendenzen, die wir schon oben als die in erster Linie wichtigsten hervorheben mußten. Die beginnende Gotik schuf sich mit den Rippengewölben ein Werkzeug, um ihre künstlerischen Ideen voll verwirklichen zu können.

Ist ihr das nun aber auch gleich gelungen? Da die konstruktiven Probleme, die die neuen Rippengewölbe darboten, noch nicht gelöst waren und diese sich daher statisch kaum von den gewöhnlichen Gratgewölben unterschieden, so wäre zu erwarten, daß eben zunächst die Realisierung des alten Bauideals große Schwierigkeiten bereiten mußte und ohne bestimmte Einschränkungen nicht durchzuführen war. Wenn man sich nicht, wie in England, mit der Flachdecke im Hochschiff begnügen wollte, so mußte hier gewissermaßen ein Konflikt entstehen: auf der einen Seite der Wille zur Organisierung des Wandkörpers mit Hilfe von Durchbrechungen und der Zuführung der Lasten auf eine Reihe vertikaler Glieder, auf der anderen dagegen der damit zunächst unvereinbare Wunsch, die wenig monumentale Holzdecke durch eine steinerne zu ersetzen. Bei Einführung der Gewölbe hatte man diesen eine Form gegeben, die, von künstlerischen Rücksichten bestimmt, auch die Möglichkeit der konstruktiven Lösung der Schwierigkeiten in sich barg, doch war gerade diese als solche noch nicht erkannt. Sie zu entwickeln, um die Aufrechterhaltung der alten Ideale zu ermöglichen, mußte die zukünftige Aufgabe sein. Von ihrer Bewältigung hing es ab, ob die normännische Kunst noch weiter die Führerrolle im nördlichen Frankreich würde bewahren können, die sie bisher fraglos innegehabt hatte, oder ob sie, an den vorliegenden Problemen scheiternd, anderen den Ruhm überlassen mußte, hier die definitive Lösung gefunden zu haben. Denn es ist klar, daß das alte künstlerische Ideal nicht untergehen konnte und stark genug war, alle technischen Hindernisse zu überwinden — fraglich konnte nur sein, wer hier am raschesten zum Ziele gelangte: ihm mußte sicherlich die Zukunft gehören.

Eine genaue Darlegung dieser Entwicklung hieße die Geschichte der werdenden Gotik schreiben, die gerade in der Wechselwirkung der soeben genannten Faktoren ihre eigentliche Ausbildung erfuhr. Das kann natürlich im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht erfolgen, wo es sich im Augenblick nur darum handelt, die Bedeutung der Rippengewölbe klarzulegen. Nur eines muß uns hier besonders interessieren! Das ist die erste Wirkung der Rippengewölbe auf den Unterbau. Denn hier liegt die Möglichkeit einer gewissen Probe vor, ob die von mir vorgetragene Anschauung oder die ältere Theorie dem historischen Tatbestand entspricht. Sehen wir also einmal zu, wie die Dinge sich hier verhalten. Welches ist das Schicksal der normännischen Wandgliederungen unter dem Einfluß der Rippengewölbe?

Um die Verhältnisse richtig beurteilen zu können, ist es zunächst erforderlich, eine allgemeine Bemerkung vorauszuschicken. Wir hatten oben die Entwicklung der normännischen Kunst bis kurz nach Mitte des XI. Jahrhunderts verfolgt. In ihrem weiteren Verlauf während der zweiten Hälfte des

Jahrhunderts trat nun eine gewisse Wandlung ein, die dadurch bedingt war, daß nach der Eroberung Englands durch die Normannen die Hauptbautätigkeit jenseits des Kanals entfaltet wurde. Wenn dabei auch, wie nicht anders zu erwarten ist, der normännische Geist durchaus die Oberhand hatte, so konnte es doch nicht ausbleiben, daß im einzelnen Modifikationen auf Grund der bodenständigen angelsächsischen Tradition eintraten. Diese kann nun zwar als solche nicht in ihrer Reinheit historisch erkannt werden, da größere Bauten von einiger Bedeutung aus der Zeit vor der Eroberung nicht auf uns gekommen sind, aber es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Veränderungen des eigentlich normännischen Bauideals auf englichem Boden auf ihren Einfluß zurückzuführen sind. Zweierlei ist da vornehmlich bemerkenswert: es tritt mit einem gewissen Geschmack für reiche und prunkvolle Gestaltung eine Verunklärung und Komplikation des einfachen und sachlichen normännischen Systems ein, außerdem macht sich allgemein eine Erschwerung der Bauformen deutlich bemerkbar. Das letztere ist hier für uns von Wichtigkeit. Man kann eine Vorliebe für besonders starke Mauern und im Zusammenhang damit eine Neigung zur Reduktion der Durchbrechungen feststellen. Das tritt besonders im Anfang deutlich hervor. Der älteste englische Bau von größerer Bedeutung, der sich erhalten hat, ist die Kirche des Benediktinerklosters von St. Albans. Im allgemeinen ist hier das normännische Aufrißsystem als solches sofort erkennbar mit seinen Tribünen und dem Laufgange des Lichtgadens. In der Behandlung der einzelnen Bauglieder ist der Unterschied aber ein ganz beträchtlicher, alles ist ungewöhnlich schwer, voll drückender Wucht gestaltet. Im Laufe der Entwicklung wurde das zurückgedrängt, das normännische Ideal trat reiner in Erscheinung, indem es zu einer sehr deutlich fühlbaren Erleichterung kam: man denke an Bauten wie das Querhaus von Winchester und vor allem an Ely, die St. Albans unmittelbar folgten. Um nur ein Merkmal herauszuheben, vergleiche man die Bildung des Laufganges im Fenstergeschoß von St. Albans mit der in Ely: dort eine einfache enge Öffnung, hier eine freie Arkadenstellung, die von der Mauer nichts übrig läßt als die großen vertikalen Träger; das Vorbild in Cérisy-la-Forêt ist gut wiedergegeben. Doch hat die eigentlich normännische Anschauungsweise sich nicht gleich vollständig durchzusetzen vermocht, der schwere und dumpfe angelsächsische Charakter kommt vor allem in einer Klasse von Bauten zum Ausdruck, die anstatt der gegliederten Pfeiler gewaltige Säulen als Träger der Hochschiffswand verwenden. Ihre volle, meist ungegliedert runde Form ist sicherlich eine spezifisch englische Bildung: ein hervorragend gutes Beispiel für diese Baugesinnnung gibt das Langhaus der Benediktinerkirche von Gloucester. Verwandte Anlagen ließen sich in großer Anzahl nennen. Es ist nicht nötig, hier noch näher darauf einzugehen, denn der hervorgehobene Charakter der englisch-normännischen Architektur dürfte in den genannten Beispielen deutlich genug zum Ausdruck kommen. Ein gewisser Rückschlag auf die Baukunst diesseits des Kanals wird vermutet werden können. Ich meine also, daß die in den ersten Bauten mit Rippengewölben äußerst auffällige Erschwerung der Wandgliederungen schon von vornherein auf eine gewisse Wandlung des Geschmackes unter englischem Einfluß zurückgeführt werden muß und nicht allein die Einführung der Rippengewölbe dafür verantwortlich gemacht werden kann. Bestimmte englische Formen lassen sich erst in der späteren Zeit nachweisen, aber auch schon vorher mag das Gefühl, das die Künstler bei ihren Schöpfungen leitete, in der angegebenen Richtung abgelenkt worden sein. Das heißt, daß die durch den Gewölbebau in erster Linie bedingte Verstärkung des Mauerbaues ertragen wurde, weil die Grundstimmung der normännischen Kunst eine gewisse Trübung erfahren und von ihrer eigentlichen Kraft ein gut Teil eingebüßt hatte. Das ist die psychologische Voraussetzung. Sie kommt an den Bauten mit flacher Decke aus der Spätzeit des XI. Jahrhunderts bereits deutlich zum Ausdruck. Allerdings nicht in der Weise, daß man den bisher für die größeren Anlagen üblichen Bautypus umwandelte, man griff jetzt vielmehr auch für bedeutendere Kirchen auf ein Gliederungssystem zurück, das bisher nur an der Pfarrkirche St. Nicolas in Caen angewandt worden war. Dieses zeichnet sich durch eine gewisse Einfachheit aus, indem die reichen Durchbrechungen der Wände hier stark eingeschränkt sind. Es fehlen also die Tribünen, an deren Stelle eine triforienartige Reihe von Blendbögen mit einzelnen, dazwischengestellten Öffnungen von ganz bescheidenen Verhältnissen Platz gefunden hat, darüber hat man sich anstatt der kunstvollen Wanddurchbrechungen vermöge des Laufganges mit einer einfachen Fensteranordnung begnügt. Im ganzen also eine schmucklose, wenig anspruchsvolle Aufrißgestaltung, die

für die einfache Filialkirche der Abtei von St. Etienne sehr wohl genügen mochte[1]). Am Ende des XI. Jahrhunderts begegnen wir diesem System in monumentaler Umgestaltung in den bedeutenden Abteikirchen von St. Georges de Boscherville und Lessay wieder. Man veränderte an dem überkommenen Schema nicht viel, nur wurde das Fenstergeschoß mit dem Laufgang versehen, doch verzichtete man auch hier auf die leichten freien Arkadenstellungen der älteren Anlagen von Caen und Cérisy-la-Forêt und suchte mit einer einfachen Öffnung (ähnlich St. Albans, das hier zeitlich voranging) in der Mauer auszukommen. So ist die Wand wieder mit eigenem Leben erfüllt und die fast abstrakte Konzentration der Lasten auf die vertikalen Träger, wie sie in Cérisy-la-Forêt und Ely durchgeführt war, wesentlich herabgemindert. Doch gilt das natürlich nur relativ, denn den Bauten der anderen Schulen gegenüber erscheinen auch diese Anlagen noch sehr reich gegliedert. Es mag rein hypothetisch erscheinen, jene Wandlung auf englische Beeinflussung zurückzuführen, in der Tat kommt die beschriebene Gestaltung des Aufrisses in England genau so überhaupt nicht vor, aber mir scheint doch, als läge hier eine nur so erklärbare Geschmacksänderung vor, denn die Annahme einer bloßen Gefühlserlahmung scheint mir nicht möglich. St. Georges-de-Boscherville hat ursprünglich nur eine flache Decke getragen, allenfalls waren zwei Gratgewölbe auf den beiden Jochen des Chores vorhanden; Lessay sollte ebenfalls ursprünglich nicht anders eingedeckt werden, man entschloß sich aber noch im Laufe der Ausführung zur Einwölbung mit den neuen Rippengewölben. Der Unterbau, der bereits fertiggestellt war, als man zu dem neuen Deckensystem überging, umfaßte den Chor, das Querhaus und die beiden östlichen Langhausjoche, dagegen wurden im unmittelbaren Anschluß daran die fünf westlichen Joche von vornherein auf Rippengewölbe angelegt. Selbstverständlich hat man sich bei dem neuen Teil so eng wie möglich an die ältere Gliederung angeschlossen, und man wird bei diesen Verhältnissen nur geringe Abweichungen feststellen können, so daß Lessay uns über die Wirkung der Rippengewölbe auf den Unterbau noch keine wirklich wesentlichen Aufschlüsse zu geben vermag. Diese sind erst von dem Umbau der Ste. Trinité in Caen zu erwarten und dann von jener Gruppe von Bauten, die in der Ebene von Caen während der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts entstanden: Ouistreham, Bernières sur/M. und St. Gabriel.

Bei der Ste. Trinité (Taf. XXXVI) wissen wir leider nicht, wie der Bau vor der Einwölbung ausgesehen hat: der Vergleich wäre hier sicherlich außerordentlich interessant. Es haben sich nur die Mittelschiffspfeiler mit dem Unterlauf der Arkaden von der alten Anlage erhalten, während der ganze übrige Aufbau gleichzeitig mit der Wölbung hinzugefügt wurde. Dieser steht nun in einem scharfen Kontrast zu der älteren Stützenreihe, die relativ leicht und schlank erscheint gegenüber den schweren Gliederungen des Blendtriforiums und des Fenstergeschosses mit seinem Laufgang darüber. Würde man die Kirche von Grund auf neuerbaut haben, so hätten die Pfeiler selbst viel schwerer ausfallen müssen, da man in diesem Falle nicht versäumt haben würde, die Dienste der Rippen bis zum Boden hinabzuführen. Wir haben in Ouistreham (Taf. XLI) ein vorzügliches Beispiel für die Form, die dann höchstwahrscheinlich gewählt worden wäre: kurze, äußerst kräftig gegliederte Pfeiler im Wechsel mit dicken, sehr plumpen Säulen, wie wir sie ähnlich von den englischen Bauten her kennen. Sie sind fraglos von dorther übernommen und stehen auch in Ouistreham nicht vereinzelt da, Bernières s. M. zeigt Bildungen derselben Gattung. Durch die Erhaltung der alten Stützen hat also die Ste. Trinité noch etwas von ihrem älteren luftigen Charakter bewahrt. An sich war das offenbar ein Fehler; da die Pfeiler zu schwach waren, suchte man dem Mangel durch die Anlage von Strebebogen abzuhelfen, die unter dem Dachstuhl der Seitenschiffe liegen. Wegen ihrer zu tiefen Lage konnten sie keinen ausreichenden Widerstand gegen den Schub der Gewölbe leisten, die denn auch einstürzten. In der Neuzeit hat Ruprich-Robert sie wiederhergestellt, aber nicht in der alten Weise, denn das war aus den angegebenen Gründen unmöglich, sondern aus ganz leichtem

[1]) Ich mache bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam, daß es in der Normandie natürlich auch ganz einfache Anlagen bei kleineren Bauten gibt, die mit Ausnahme der vertikalen Dienste auf Gliederungen verzichten, also z. B. St. Gervais in Falaise, die Kirche in Montivilliers und Notre-Dame-sur-l'eau in Domfront, aber der eigentliche normännische Typus ist doch der von St. Etienne in Caen, was besonders durch die Überfülle der englischen Anlagen dieser Gattung bewiesen wird.

Material, indem er äußerlich auf Grund der noch vorhanden gewesenen Spuren die alte Form nachahmte. Man sieht hier deutlich, daß der Übergang zum Gewölbebau trotz der Rippen keineswegs eine Lösung bedeutete, sondern den Beginn von bisher unbekannten Schwierigkeiten. Im System der Wandgliederung des Oberbaues tritt das besonders klar zutage. Man ging, wie deutlich zu erkennen ist, von einer Aufrißgestaltung aus, die auch in St. Georges-de-Boscherville und Lessay zugrunde liegt, also dem Typus der Spätzeit, von dem wir oben sprachen, mit seinem Blendtriforium und dem Laufgang darüber. Aber dieser Laufgang ist nun ganz anders angeordnet als bisher: die Wandauflösung hat sich eine beträchtliche Reduktion gefallen lassen müssen, indem die Galerie nicht mehr unmittelbar vor den Fenstern angelegt wurde, wie das bisher in den flachgedeckten Anlagen immer der Fall war, sondern so weit heruntergezogen wurde, daß sie unterhalb des Gewölbekämpfers liegt. Während also in den älteren Bauten ohne Gewölbe die Wände des Mittelschiffes bis zum Ansatz des Dachstuhls eine konsequent durchgeführte Zerlegung aufweisen, ist hier die ganze Schildmauer eine feste einheitliche Masse geworden, die nur von den Fenstern durchbrochen wird. Sicherlich ist das dem normännischen Empfinden äußerst peinlich gewesen, denn man ist in der späteren Zeit, als man die Gewölbetechnik beherrschen gelernt hatte, wieder auf die alte Disposition zurückgekommen, indem man den Laufgang vor den Fenstern, also oberhalb des Gewölbekämpfers, anordnete; schon der spätere Bau von St. Gabriel zeigt einen freilich noch nicht ganz geglückten Versuch nach dieser Richtung, während in der Kirche von Ouistreham, von der gleich zu reden sein wird, noch das System der Ste. Trinité angewandt wurde. Und noch weitere Opfer waren nötig: man mußte die Maueröffnungen, wie sie St. Nicolas, St. Georges-de-Boscherville und Lessay innerhalb des Blendtriforiums zeigen, aufgeben und sich mit einer Reihe von Arkaden begnügen. Außerdem war es nötig, zur Gewinnung einer ausreichenden Höhe des Laufganges dessen Boden bis unter die Linie seines scheinbaren Fußgesimses herabzusenken. Die so bedingte teilweise Zerlegung der Wand hinter dem Blendtriforium war künstlerisch wertlos, machte aber natürlich eine Verstärkung der vertikalen Hauptträger nötig, die denn auch sehr schwer und massig gebildet erscheinen. Das harte, mühsame Ringen des Architekten mit der ungewohnten Steindecke tritt hier also höchst deutlich hervor, um so mehr, wenn man rückschauend an die durchsichtig klare Aufrißlösung von St. Étienne und Cérisy-la-Forêt denkt und sich vergegenwärtigt, was alles hingegeben werden mußte, ohne doch eine völlig befriedigende Wirkung zu erreichen; denn der Laufgang erscheint in der Ste. Trinité als zu niedrig, er macht einen gedrückten Eindruck und hemmt so auf das empfindlichste die aufwärtsstrebende Bewegung im Bau. Bemerkenswert bleibt trotzdem der deutlich hervortretende Wunsch nach reicher architektonischer Gliederung, in ihm lebt, wenn auch gestört und beeinträchtigt, das alte Ideal fort. Es kommt besonders darin zum Ausdruck, daß offenbar versucht worden ist, dem Laufgang, gegenüber Bauten wie Lessay und St. Georges-de-Boscherville, etwas von seiner ursprünglichen, lichten Arkadenstellung zurückzugeben. Der dem Fenster entsprechende Hauptbogen wurde über zwei kleinen, aber sehr kräftigen Säulen angeordnet, die ihrerseits durch Bögen von sehr geringer Spannung mit den Hauptträgern der Dienstbündel verbunden sind. Es entstand so eine pyramidal geordnete Gruppe von Bögen, in der dem mittleren, stark hochgezogenen, zwei kleinere untergeordnet erscheinen. Ähnliche Dispositionen lassen sich zuerst in England in Winchester nachweisen, und zwar ohne Verbindung mit dem Gewölbebau. Doch ist die Anordnung dort erheblich freier und leichter. In der Normandie selbst finden wir ältere Beispiele verwandter Art zunächst im Chor der Ste. Trinité (Taf. XLII) selbst, hier aber wegen der veränderten Höhenverhältnisse in ganz besonders schwerer Ausbildung, und dann fand ein ähnliches Motiv schon einmal Anwendung bei dem Umbau des Laufganges in St. Étienne, als dort die ersten Rippengewölbe eingezogen wurden.

Verwandt mit der Ste. Trinité ist die Kirche zu Ouistreham (Taf. XLI); allerdings arbeitete hier offenbar ein Künstler, der bei weitem nicht über die schöpferische Kraft verfügte, die dem Architekten der Kirche in Caen zuerkannt werden muß. Ich sprach bereits von den ungewöhnlich plumpen Stützen, die hier die Mittelschiffswände tragen. Das System von Caen ist vereinfacht durch Ausschaltung des Blendtriforiums, so daß die ganze Anlage hier nur zweigeschossig ist. In allen ihren Teilen ist sie gleichmäßig schwerfällig gebildet. Der Laufgang zeigt wieder die pyramidal ge-

ordnete Gruppe von drei Bogenstellungen, die wir soeben besprachen. Wegen der größeren Höhe, die dem Geschoß hier im Vergleich zur Ste. Trinité zukommt, obwohl der Bau im ganzen beträchtlich niedriger ist, mußte die Struktur dieser dreifachen Arkatur aber verändert werden: anstatt der Säulen, die in der Ste. Trinité die Bögen aufnehmen, finden wir in Ouistreham massive Pfeiler von sehr schwerer Wirkung. Man kann nun hier einen höchst instruktiven Vergleich vornehmen. Wie ich andeutete, befindet sich im Chor der Ste. Trinité (Taf. XLII) eine ganz nahverwandte Anlage, indem hier ebenfalls der Aufriß zweigeschossig gegliedert ist und die dreifache Bogenstellung deshalb eine beträchtliche Höhe aufzuweisen hat. Sie ist ähnlich schwer wie in Ouistreham behandelt. Das Interessante ist, daß wir in der Ste. Trinité Gratgewölbe haben, in Ouistreham aber Rippengewölbe. Ihre Wirkung auf den Unterbau ist völlig die gleiche: sie führen beide Male zu einer sehr starken Erschwerung der Bauglieder. Und wenn man sich entscheiden sollte, wo diese Wirkung am auffälligsten hervortritt, so kann es in diesem Fall keinem Zweifel unterliegen, daß hier Ouistreham mit seinen Rippengewölben besonders plump erscheint. Man braucht nur die Art der Lichtversorgung in beiden Fällen zu vergleichen, um sofort zu erkennen, daß in Caen mindestens die doppelte Helligkeit in den Raum dringt gegenüber Ouistreham, wo alle Bauglieder mit der Mauer in solcher Mächtigkeit auftreten mußten, daß die Fensteröffnungen auf ein Mindestmaß reduziert wurden. Hier liegt ein besonders deutliches Beispiel vor für das statisch nahezu gleichartige Verhalten der frühen Rippengewölbe gegenüber den Gratgewölben. Für dieselbe Tatsache ließe sich leicht eine Reihe ähnlicher Beispiele anführen, so bei einer Vergleichung der Seitenschiffsgewölbe mit und ohne Rippen, zumal beide Formen, chronologisch betrachtet, lange nebeneinander vorkommen. Man mag also die ersten rippengewölbten Bauten den flachgedeckten oder den gratgewölbten Anlagen gegenüberstellen, das Resultat ist beide Male ein analoges: in dem einem Falle eine Erschwerung und Komplikation der Bauformen, im anderen die alte Massigkeit; und das ist mit der älteren Theorie völlig unvereinbar.

Es ist somit ganz ausgeschlossen, daß die Anwendung der Rippen in erster Linie aus konstruktiven Gründen erfolgte, sondern, wie ich es oben darlegte, geschah, weil man eine plastische Gliederung des Gewölbekörpers erstrebte, analog derjenigen, die man den Wänden gegeben hatte. Es ist hier wohl zu unterscheiden zwischen dem Übergang zum Gewölbebau an sich und der Anwendung der Rippen: jener erfolgte aus praktischen Gründen und einem ganz allgemeinen Willen nach monumentaler Deckengestaltung, wie er sich gleichzeitig oder doch nur wenig früher in ganz Frankreich regte, dieser wegen der ganz besonderen Art der normännischen Baugesinnung, die wir genügend charakterisierten. Beides steht in innerem Zusammenhang, denn die künstlerisch bewußte Durchbildung des Gewölbebaues konnte naturgemäß erst dann eintreten, wenn er im größeren Maßstabe betrieben wurde, während bei den älteren vereinzelten Anwendungen der Gewölbe solch ein innerer Zwang nicht bestand.

Ich glaube nun, eine weitere Untersuchung über die ältesten Rippengewölbe der Normandie könnte nichts wesentlich Neues für unsere Fragen bieten, denn es dürfte klar sein, daß sie im Anfang keine Lösung für das Problem der Gewölbe boten, sondern im Gegenteil dieses erst eigentlich zum Bewußtsein der Architekten brachten. Ich muß mich damit begnügen, für die weitere Entwicklung darauf hinzuweisen, daß in der Normandie die vorhandenen Schwierigkeiten nicht bewältigt worden sind, sondern hier die so bedeutsame Rolle der Ile-de-France anhob, der es gelang, die Technik des Gewölbebaues zu vervollkommnen und so das alte Ideal der freien und lichten organischen Gliederung des Wandkörpers zu neuem Leben zu erwecken. Welch wesentliche Dienste hier die konsequente Handhabung des Spitzbogens und des Strebewerkes leistete, ist bekannt, es ist an dieser Stelle nicht erforderlich, auch darauf noch einzugehen, denn daß auch sie nur Hilfskräfte, nicht aber „Erzeuger" im höheren Sinne waren, muß nach dem Gesagten einleuchtend sein.

Aber ich möchte noch anderes hervorheben, um eine gewisse Vollständigkeit in meinen Darlegungen zu erreichen. Insbesondere wäre zunächst einem naheliegenden Einwande zu begegnen. Ist es denn wirklich zulässig, das normännische Bauideal, an dessen Existenz wohl niemand zweifeln wird, auch als bestimmende Grundlage der „französischen" Kunst des XI. und XII. Jahrhunderts anzunehmen und mit ihm Aufnahme und Weiterbildung der Rippengewölbe auch hier zu begründen? Man stellt mir damit eine schwierige Frage, von der es scheint, daß sie nicht mit der Sicherheit zu

beantworten ist, die wünschenswert sein mag, da uns eben zum größten Teile die monumentalen Zeugen für die ältere Zeit im eigentlichen „Frankreich“ fehlen.

Man war früher der Anschauung, daß in der Normandie eine Kunst verbreitet war, die mit der des übrigen Nordfrankreich nur sehr lose Beziehungen hatte. Seit einer Reihe von Jahren denkt man aber hierüber ganz anders; ich möchte da vor allem das zitieren, was Lefèvre-Pontalis vor nicht sehr langer Zeit sagte:

„Toutes ces observations prouvent que l'influence de l'école normande fut prépondérante dans les grandes églises de l'Ile-de-France au XI^{e} siècle. Elle si fit sentir non seulement sur les piles et les travées de leurs nefs, mais aussi sur la décoration des chapiteaux et des tailloirs“ [1]).

Wenn ich mich dabei nicht beruhigen kann, so liegt das daran, daß Lefèvre-Pontalis seine Beobachtungen im wesentlichen auf Einzelheiten gründete, wie die Behandlung der Pfeiler und die Bauornamentik, alles zwar höchst wichtige Dinge, die aber doch noch nicht so ohne weiteres auf die Verwandtschaft der architektonischen Grundideen hier und dort zu schließen gestatten, wenn sie auch sehr geeignet sind, zunächst überhaupt einmal die intensiven Beziehungen zwischen beiden Bauschulen darzutun. Und dann sagt er mit dem Worte „große Kirchen“ entschieden zu viel, denn es ist ja gerade das Unglück, daß wir diese für die ältere Zeit mit sehr geringen Ausnahmen nicht kennen und eben deshalb die Untersuchung so erschwert ist. Wir sind also teils auf Rückschlüsse aus der späteren Periode, teils auf die erhaltenen kleineren Bauten angewiesen. Daher können wir nicht anders vorgehen, als die eigentlich konstitutiven Elemente der normännischen Kunst in der Ile-de-France einzeln nachzuweisen. Die Grundlage des normännischen Aufrißsystems im Langhaus — und auf dieses kommt es hier doch in erster Linie an — ist bei den größeren Bauten die dreigeschossige Emporenbasilika gewesen; von ihr ging die Entwicklung aus, wie die bedeutendsten normännischen und die erdrückende Mehrzahl der englischen Kirchen lehren: ich erinnere an Jumièges, den Mont-Saint-Michel, St. Étienne in Caen, Cérisy-la-Forêt, Winchester, Peterborough, Ely, Romsey und andere mehr. In der Ile-de-France muß das ebenfalls der Ausgangspunkt gewesen sein. Das zeigen zunächst die meisten der erhaltenen oder rekonstruierbaren Monumentalbauten: die alte Kathedrale von Orléans, St. Remy in Reims, Vignory, Montierender, St. Lucien in Beauvais und vor allem auch die Kathedrale von Tournay [2]), in der uns ganz fraglos trotz ihres späteren Datums ein im wesentlichen zutreffendes Beispiel für den Typus der älteren nordfranzösischen Kathedralen erhalten ist. Weiter ist diese Tatsache indiziert durch das überaus häufige Vorhommen der Tribünenanlagen in der Frühgotik, wie es von St. Germer, Senlis, Noyon, Laon, Paris, Châlons s. Marne u. a. m. her bekannt ist: eine Erscheinung, die nicht zu erklären wäre, ohne die Annahme einer lange gefestigten Tradition. Also auf Grundlage dieser gemeinsamen Bauform entstand die besondere Eigenart der „normännischen“ und der „französischen“ Basilika monumentalen Stiles.

In der Normandie betonte man im Verlauf der Entwicklung mehr und mehr die vertikal aufsteigenden Glieder durch ihre gegenseitige Verbindung mittels der vorgelagerten Halbsäulendienste, die auch an der Hochschiffswand über den Emporen fortgesetzt wurden, indem man sie mit hoher plastischer Kraft und kräftig aufstrebenden Funktionswerten ausstattete, so daß die Lasten der Mauer in ihnen als den eigentlichen Trägern konzentriert erscheinen. Dieses Motiv der vertikalen Dienste ist nun auch in der Ile-de-France sehr verbreitet gewesen. Ich nenne als Beispiele in dem heutigen Département Aisne: Berny-Rivière, La Croix, Ressons-le-Long, Saint-Thibauld de Bazoches, Bonnes,

[1]) Les influences normandes au XI^{e} et au XII^{e} siècle dans le Nord de la France, Bull. Monumental, 1906, p. 35.

[2]) Ich kann hier unmöglich für jeden einzelnen Bau die besondere Literatur anführen, sondern muß mich damit begnügen, hier nur die Nachweise für die weniger bekannten Kirchen zu geben. Für die Kathedrale von Orléans cf. Bull. Monumental 1904, p. 309; für St. Lucien in Beauvais cf. Deladreue-Mathon, Histoire de l'abbaye de St. Lucien, Beauvais 1874. Für eine vollständige Rekonstruktion dieses höchst wichtigen Baues muß noch ungedrucktes Material herangezogen werden, was hier natürlich nicht geschehen kann, sondern für eine spätere Arbeit zurückzulegen ist; jedenfalls ist das vollkommen unrichtig, was neulich Rahtgens, St. Maria i. Kapitol zu Köln, p. 147 sagte; die Kirche stammte wirklich aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts, im übrigen müssen die oben gemachten Andeutungen hier genügen. Für Tournay cf. unten.

Bazoches, Aizy[1]); im Département Oise: Morienval[2]) und Saint Lucien de Beauvais. In der Pikardie wäre Saint Omer zu Lillers und Notre-Dame zu Boulogne zu erwähnen[3]), im übrigen St. Germain-des-Prés zu Paris, die alte Kathedrale von Orléans, Notre-Dame und St. Alpin in Châlons s. Marne[4]) — die beiden letzten Bauten zeigten vielleicht ursprünglich Schwibbögen, wie Cérisy-la-Forêt, St. Vigor zu Bayeux und St. Georges-de-Boscherville in der Normandie. In Verbindung mit Tribünenanlagen kommen die Dienste demnach vor in St. Lucien zu Beauvais, in Lillers (Pseudoemporen!), in der Kathedrale von Orléans (hier waren die Dienste übrigens breite Pfeilervorlagen, ähnlich St. Philbert-de-Grandlieu) und in Notre-Dame in Châlons s. Marne. Man könnte sich wundern, diese Dienste weder in St. Remy zu Reims, in Vignory und Montierender noch in Tournay zu finden; man vergesse aber nicht, daß die drei letzten dieser Kirchen schon weit ab vom eigentlichen Zentrum der Schule liegen und St. Remy in Reims ein sehr früher Bau aus der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts ist. Am nächsten, namentlich in der Auffassung der vertikalen Stützen als der eigentlichen Träger, kam den normännischen Bauten offenbar St. Lucien in Beauvais. Soweit wir bis jetzt erkennen konnten, wird man also hier keine grundlegenden Unterschiede in der Systembildung der normännischen und nordfranzösischen Bauten annehmen dürfen: es spricht im Gegenteil alles für eine sehr nahe Verwandtschaft. Wesentlich ist vor allem hier wie dort die unverkennbare Neigung zu kräftiger Gliederung der Wände mit Hilfe durchgehender Vertikalen und die dadurch bedingte Zersetzung der festen Flächen, indem so bereits begonnen ist, tragende und füllende Teile untereinander zu differenzieren.

Nordfrankreich hatte also entschieden eine Baugesinnung, die auf Grund dieser elementaren Eigenschaften begierig sein mußte, das Rippengewölbe, das ja an Stelle wenig ausdrucksvoller Linien plastisch betonte Funktion setzt, aufzunehmen und auch fortzubilden. So läßt sich auf der einfachen Basis des vorhandenen Typus der Emporenbasilika mit vertikaler Gliederung die Entstehung frühgotischer Bauten, wie der Kathedralen von Sens und Senlis, vollauf begreifen. In diesem Sinne wäre also unsere oben gestellte Frage durchaus zu bejahen; im Verhältnis zum Rippengewölbe kann zunächst einmal normännisches und nordfranzösisches Bauideal im wesentlichen identifiziert werden. Aber man beachte, daß das nur in dieser Beschränkung gilt, denn es wäre durchaus falsch, zu meinen, man könne auch ganz im allgemeinen das architektonische Empfinden beider Schulen völlig gleichsetzen. Gerade die Unterschiede sind für die weitere Entwicklung so außerordentlich wichtig. Sie sind natürlich auch gleich zu Beginn vorhanden, doch läßt sich die verschiedene Denkungsart erst in der späteren Zeit ganz deutlich feststellen, als die bisher mehr instinktiv entlehnten normännischen Formen in Nordfrankreich eine positive Umbildung erfuhren. Es war für das normännische Denken so sehr charakteristisch, daß man sich schon früh bei jener einfachen Form der Emporenbasilika mit vertikaler Gliederung nicht begnügte. Blieb doch über den Emporen und zwischen den Fenstern noch zu viel feste Wand bestehen, die schwer lastete und nicht als bloßes Füllwerk zwischen den vertikalen Trägern angesehen werden konnte. Um diese in gesteigertem Maße hervorzuheben und zu verstelbständigen und um die Wand zwischen ihnen möglichst zu durchbrechen, waren die normännischen Architekten, wie wir sahen, dazu gelangt, im Fenstergeschoß die Laufgänge einzuführen, die es gestatteten, auch hier die tragenden Pfeiler in ihrer kubischen Gestalt deutlich abzugrenzen gegenüber den als Füllungen charakterisierten Bogenstellungen dazwischen, die unter gewissen Umständen auch völlig ausgeschaltet werden konnten. Dieses so wichtige Motiv läßt sich nun in der Ile-de-France nur ganz ausnahmsweise nachweisen — nämlich erst im XII. Jahrhundert in den Kirchen von St. Germer und Chars[5]) und dann in schon stark modifizierter Form im Querhaus der Kathedrale von Noyon. Und es bleibt auch für die entwickelte französische Gotik das

[1]) Für die genannten Bauten cf. Lefèvre-Pontalis, L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons, Paris 1894.

[2]) Congrès archéologique, Beauvais 1905, p. 154. Bull. Monumental 1908, p. 477.

[3]) C. Enlart, Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la région Picarde, Paris 1895.

[4]) cf. Congrès archéologique, Reims 1911, Bd. I p. 473 und p. 496.

[5]) Für St. Germer cf. A. Bésnard, l'église de Saint-Germer de Fly, Paris 1913. Für Chars cf. Bull. Monumental 1901, p. 20.

Fehlen dieses inneren Laufganges unmittelbar im Fenstergeschoß höchst bezeichnend, während er z. B. von der burgundischen Gotik sehr bald aufgenommen wurde, wie etwa Notre-Dame in Dijon, die Kathedralen in Besançon, Auxerre, Genf und Lausanne zeigen. Dagegen sehen wir häufig bei den großen frühgotischen Kathedralen Nordfrankreichs, die um die Mitte des XII. Jahrhunderts entstanden, unterhalb der Fenster ein niedriges Triforiengeschoß eingeschaltet, das aus einem inneren Laufgang mit vorgestellten Bogenreihen besteht. Es ist recht unwahrscheinlich, daß dieses Motiv eine Neuerfindung des XII. Jahrhunderts sei. Wie ist seine Entstehung zu denken? Lefèvre-Pontalis sagt einmal:

„On peut encore se demander si les petites galeries hautes des cathédrales de Noyon et de Laon ne furent pas inspirées par celles de la Normandie“ [1]).

Er hat sich auf diese kurze Bemerkung beschränkt, und so wird nicht klar, wie er sich diese Übertragung eigentlich gedacht hat. Aber mir scheint in der Tat, daß er auf dem richtigen Wege gewesen ist. Sucht man nach den zunächstliegenden Vorstufen für das Aufrißsystem, wie es in den Kathedralen von Laon und Noyon vorliegt, so wird man nach der Kathedrale von Tournay (Taf. XLIII) geführt. Diese zeigt einen verwandten viergeschossigen Aufbau, aber das kleine Zwischengeschoß zwischen Empore und Fenster besteht nur aus einer Blendarkatur, zeigt also keinen inneren Laufgang. Wie ich bereits sagte, muß diese Kirche als gute Repräsentantin der nordfranzösischen Kathedralen aus der Zeit um 1100 angesehen werden [2]), ganz sicherlich ist sie kein rheinisch beeinflußter Bau, wie immer behauptet wird, denn man sieht schon an der reichen Gliederung der Pfeiler und Arkaden, daß wir hier eine durch und durch undeutsche, im wesentlichen französische Anlage vor uns haben, die sich von ihren Vorbildern nur durch das Fehlen der vertikalen Gliederungen und die andersartige Ornamentik unterschieden haben dürfte. Und daß in der Ile-de-France das spätere Triforium zunächst nur eine Blendarkatur war, dafür haben wir die Bestätigung in den ältesten Teilen von Noyon selbst, wo der Chor noch keinen Laufgang an dieser Stelle zeigt. Außerdem lassen sich noch andere Dispositionen verwandter Art zu jenem späteren Triforium nachweisen; wir sehen nämlich in einer Reihe von Kirchen die Wand oberhalb der Tribüne von einzelnen Öffnungen durchbrochen. Diese haben verschiedene Formen, im ältesten Beispiel in St. Germer sind sie einfach rechteckig, später sind es Oculi mit Masswerkfüllung, wie in der Pariser Kathedrale und im Chor von Chars, und schließlich finden wir, wie schon in Tournay, so auch in Montierender die Maueröffnungen mit den Blendarkaturen kombiniert. Auf alle Fälle sieht man an Beispielen wie Tournay und St. Germer, daß die französischen Architekten ganz ähnliche Probleme beschäftigten wie die normännischen. Auch sie wollten die Wand über den Tribünen gliedern; nur faßten sie diese Aufgabe zunächst mehr als eine dekorative auf, indem die Mauer wohl allenfalls durchbrochen, aber nicht eigentlich in struktiver Weise zerlegt wurde. Hier hatten die Normannen entschieden die glücklichere Lösung gefunden. Es konnte kaum ausbleiben, daß die Franzosen wie beim Gewölbebau, so auch hier bei ihnen in die Lehre gingen, um unter normännischer Anregung das Prinzip der Wandzerlegung auf ihre älteren Blendarkaturen anzuwenden und diese so in ein Triforium mit Laufgang umzuwandeln. Wohlgemerkt, sie ahmten nicht einfach nach, sondern bewahrten in der formalen Gestaltung ihren eigenen Geschmack. Das muß geschehen sein in der Zeit zwischen der Erbauung des Chores und des Querhauses in Noyon, d. h. etwa in den sechziger Jahren des XII. Jahrhunderts, so daß die etwas ältere Kathedrale von Laon — die überhaupt aufs stärkste von der normännischen Kunst beeinflußt ist — hier offenbar vorangegangen ist. Es wäre hier also die übliche dekorative Form der französischen Schule unter normännischer Anregung tektonisiert worden.

[1]) cf. Bull. Monumental 1906, p. 9.

[2]) Die Anlage des Langhauses in Tournay stammt aus der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts, die Kirche war 1140 sicherlich im Bau (cf. SS, XIV, p. 327 ff.), das Langhaus wird kaum wesentlich später vollendet gewesen sein. Es ist natürlich insofern „archaisch“, als die gleichzeitigen französischen Bauten schon fortgeschrittener waren, doch ist das durch die entfernte Lage vom Zentrum der Schule genügend begründet. Die Ornamentik ist verwandt mit der der Krypta in Rolduc, die nach sicheren Nachrichten aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts stammt (Weihe 1108, cf. SS, Bd. XVI, p. 694). Die besten Aufnahmen von Tournay bei Bruno Renard, Monographie de Notre-Dame de Tournay, Tournay 1852.

Dieser Stilprozeß scheint sich nun aber nicht überall gleichmäßig vollzogen zu haben, denn in einzelnen Fällen wird eine direkte Umbildung des normännischen Laufganges eingetreten sein. Bei den normännischen Anlagen lag nämlich die Sohlbank des Laufganges in der Regel ein Stück tiefer als die Fenster, und nicht selten war die vordere Bogenstellung so angeordnet, daß neben dem mittleren, stark hochgezogenen Bogen seitlich kleinere von sehr viel geringeren Dimensionen Platz gefunden hatten, die gerade in einigen Fällen — wie ich das oben bei der Ste. Trinité in Caen und in Ouistreham zeigte — den Raum zwischen Fenster und Laufgangsboden einnahmen. Ich sprach schon oben in anderem Zusammenhange von diesen pyramidal gruppierten Arkaturen. Sie sind nicht etwa direkt ein Ergebnis des Gewölbebaues, sondern finden sich schon früh in Winchester und dann in mannigfaltigen, zum Teil späten Variationen in Peterborough, Norwich, Hereford, Romsey, Waltham abbey und der Kathedrale von Oxford, dann in Verbindung mit Gewölben in der Ste. Trinité und in St. Étienne zu Caen, weiter auch in Ouistreham. Es konnte dazu kommen, daß man in Nordfrankreich bei direkter Übernahme der normännischen Anordnung die kleinen Bogenstellungen unter den Fenstern nicht nur seitlich von ihnen anbrachte, sondern auch nach der Mitte zu fortsetzte. Man gab also den mittleren steil hochgezogenen Bogen der alten pyramidalen Anordnung wegen seiner häufig sehr unbefriedigenden Wirkung auf und trennte den Laufgang vom Fenster. Es wäre das dann eine in formalen Gewohnheiten begründete Veränderung des normännischen Laufganges, bei der sein architektonischer Charakter unangetastet blieb. Ich verhehle mir nun keineswegs, daß diese Ableitung gegenüber der einfachen oben genannten vielen als recht phantastisch und gezwungen erscheinen wird, sie kam mir selbst zunächst merkwürdig genug vor, aber es gibt Übergangsdispositionen, die mit einer gewissen Notwendigkeit auch diesen Gang der Entwicklung dartun. Sie finden sich zwar auf deutschem Boden, geben aber offenbar ein Stadium der Entwicklung wieder, für das uns in Frankreich die direkten Belege fehlen. Zunächst wäre hier als bestes Beispiel die Abteikirche in München-Gladbach zu nennen, heute zeigt sie eine Art Triforium unter den Fenstern, das keinen eigentlichen Laufgang enthält, da es wegen der fehlenden Wanddurchbrechungen hinter den Hauptpfeilern in einzelne selbständige Abschnitte zerlegt ist, aber sicherlich einem echten Triforium nachgeahmt ist. Sieht man sich nun die dreifache Bogenstellung eines beliebigen Joches hier näher an, so fällt einem sofort auf, daß die zwei seitlichen Arkaden eng und spitz geschlossen sind, während die mittlere beträchtlich weiter ist und deshalb einen Rundbogen trägt, man bemerkt auch, daß letztere in ihrer Breitenausdehnung genau mit dem darüber liegenden Fenster übereinstimmt. Wenn man dann, mißtrauisch geworden, an eine ungeschickte Restauration denkt und bei älteren Zeichnungen Aufklärung sucht [1]), so findet man in der Tat (Taf. XLIV), daß ursprünglich der mittlere der Bögen mehr zurücklag als die beiden anderen und auf der Deckplatte der ihn tragenden Säulen vorn noch schmale Lisenen aufruhten, die das Oberfenster umrahmten. Es ist das also genau die uns bekannte normännische Disposition, nur dadurch variiert, daß durch Einschaltung des mittleren Bogens unter dem Fenster der alte Laufgang als „Triforium“ eine gewisse Selbständigkeit erhalten hat. Ich glaube, man könnte keinen besseren Beleg finden für die Möglichkeit der oben angegebenen Entwicklung. Freilich bezeichnet dieser deutsche Bau nur einen analogen Fall, der für die französischen Verhältnisse nicht unbedingt beweisend ist, der aber immerhin das, was ich ausführte, nunmehr als sehr wahrscheinlich erkennen läßt. An einem zweiten rheinischen Bau liegen die Verhältnisse anders, doch nicht weniger überzeugend. Der heutige Dom zu Limburg zeigt bekanntlich einen frühgotischen, viergeschossigen Aufbau in der Art von Laon oder Noyon. Die Anordnung ist im ganzen Bau im wesentlichen die gleiche mit Ausnahme der Nord- und Südwand des Querhauses. Hier (Taf. XLV) ist nämlich das Fenstergeschoß mit dem darunter liegenden Laufgang genau so verbunden, wie es der normännischen Art entspricht, es fehlt also der mittlere Bogen des „Triforiums“, indem hier die Stützen nur durch den herabgezogenen Fensterbogen in Verbindung gesetzt sind. In seiner Stellung und Höhenentwicklung entspricht dieses Pseudotriforium genau den eigentlichen Triforien, auf den übrigen Seiten des Querhauses, von denen einzelne (sie gehören mitsamt den genannten Pseudotriforien einem zweiten Architekten an, der die Querarme erbaute) auffallender-

[1]) Baudri, Organ für christliche Kunst, 1859.

weise eine Überhöhung des mittleren Bogens aufzuweisen haben. Ist also keine eigentliche Übergangsform vorhanden, so wird man hier doch sofort empfinden, wie außerordentlich nahe beide Bildungen zusammengehören, zumal man sich vergegenwärtigen muß, daß ja der zweite Architekt von Limburg diese Formen nicht geschaffen hat, sondern fraglos einen französischen Bau imitierte, der uns selbst leider nicht mehr erhalten ist, aber ähnliche Dispositionen geboten haben muß. Auf alle Fälle galten sie im Bewußtsein des französisch geschulten Limburger Architekten als so nahe zusammengehörig, daß er sie nebeneinander verwenden konnte.

Hat man diese Dinge erst einmal beobachtet, so werden einem nun auf französischem Boden minder deutliche Übergangsformen doch noch als solche erkennbar werden. Charakteristischerweise finden sie sich in den entfernteren Grenzgebieten, wo man von vornherein vermuten darf, noch länger ältere Formen bewahrt zu treffen als im eigentlichen Zentrum der gotischen Bewegung. Da ist vor allem das Langhaus von Notre-Dame in Châlons s. Marne zu nennen. Hier kann man nicht von einem eigentlichen Triforium sprechen, denn die Arkaden nehmen, zu vieren in jedem Wandfeld angeordnet, nur den Raum in Anspruch, der genau unter den Doppelfenstern liegt, indem sie sich von Joch zu Joch nicht unmittelbar folgen, sondern durch breite Wandstücke neben den Diensten voneinander getrennt sind. Hier stehen die Wandöffnungen also mit den Fenstern darüber noch im engsten Zusammenhang. Dieser kommt auch dadurch zum Ausdruck, daß die Säulchen, die die Doppelfenster umrahmen, bis auf die Sohlbank des Laufganges hinabreichen. Ferner ist es sehr bezeichnend, wie der Kämpfer der Gewölbe ungefähr dort liegt, wo das unentwickelte Triforium ansetzt und auf diese Weise Fenster und Laufgang wiederum als eine Einheit bezeichnet werden, da sie gemeinsam vom Gewölbeschildbogen umschlossen sind, während in Laon oder Noyon die Gewölbe erst oberhalb des Triforiums ansetzen. Ich glaube, es wird hier kein Zweifel sein können, daß die Disposition letzten Endes auf die bekannte normännische Anordnung zurückzuführen ist. Fortgeschrittener im Sinne eines deutlicher zum Ausdruck gebrachten Triforiums, das eben den ganzen zur Verfügung stehenden Raum mit seinen Bogenstellungen ausfüllt, ist die Anordnung im Chore derselben Kirche und ebenso in dem Chor von St. Remy in Reims, der mit dem erstgenannten im engsten Schulzusammenhang steht. Aber auch hier reichen die die Fenster umrahmenden Säulchen noch zum Triforium hinab, und der Gewölbekämpfer sitzt tiefer, als es in Laon, Noyon, Mouzon und sonst der Fall ist. Diese letztere Anordnung fand sich ebenfalls im Chor der jetzt zerstörten Kathedrale von Arras, wie die erhaltenen Zeichnungen deutlich erkennen lassen [1]). Auch in diesem pikardischen Bau möchte ich somit eine letzte Reminiscenz daran erblicken, daß das Triforium als Laufgang ursprünglich zum Fenstergeschoß gehört hat, aus dem herauswachsend es sich verselbständigte, so wie es oben dargelegt wurde.

Was bedeutet das nun aber? Auf der einen Seite ein Festhalten an der Tradition, auf der anderen ein Aufnehmen der struktiven Gestaltungsweise der Normandie. Das Wesentliche liegt in der dadurch bedingten Einschränkung der Wandaufteilung gegenüber der normännischen Lösung. Diese kann in ihrer früheren Zeit schlechthin als radikal bezeichnet werden: von der ehemals vorhandenen Mauer war in der Tat kaum mehr als ein bloßes Gerüst übrig geblieben, man denke an Anlagen wie Cérisy-la-Forêt und die Kathedrale von Ely. Oberhalb der Tribünen waren nur leichte Bogenstellungen zwischen die Vertikalen verspannt und diese selbst nach Möglichkeit fast frei vor die von Fenstern durchbrochene Rückwand gestellt. Für den Eindruck bestimmend war dabei die Verbindung mit dem Lichteinfall, indem so die lockere Durchsichtigkeit des ganzen Systems gewährleistet wurde. Es war unmöglich, diese Anordnung noch anders zu überbieten, als durch weitere Beschränkung der Pfeiler- und Bogenabmessungen, die in den älteren Anlagen an sich keineswegs gering waren. Dagegen ist nun die „französische“ Disposition bei weitem zurückhaltender. Hinter den Arkaden des Triforiums bleibt die feste Wand deutlich sichtbar. Sie wird energisch gegliedert, von ihren Trägern gleichsam durchwachsen, aber nicht völlig ausgeschaltet. Der Vertikalismus spricht sich nicht so schrankenlos aus, denn der dunkle Streifen des Triforiums ist ein Mittel, auch den Horizontalen eine gewisse Geltung zu bewahren. So übernimmt die französische Kunst aus

[1]) cf. Aug. Terninck, Essai historique et monographique sur l'ancienne cathédrale d'Arras, Paris et Arras 1853.

ihrer Tradition dieses Gefühl des Maßhaltens und der weisen Beschränkung, das für ihre Gotik so sehr bezeichnend ist, die auch später auf den Höhepunkten der Entwicklung die Flächenwerte bis zu einem gewissen Grade neben den plastisch funktionellen Rhythmen der aufsteigenden Glieder bewahrte und ebenfalls die Horizontalen in ihrer Bedeutung steigerte, wenn die Höhenbewegung fortschritt.

Damit sind natürlich alle Kräfte, die die besondere Kunst der Ile-de-France hervorbrachten, d. h. eben die Gotik, die sich weltgeschichtliche Bedeutung errang, auch nicht im entferntesten erschöpfend dargelegt, ich habe nur ganz besonders wichtige hervorheben wollen, soweit das der Zusammenhang hier erfordert. Daneben möchte ich auch einen konstruktiven Faktor von nicht unwesentlicher Bedeutung noch kurz bezeichnen.

Es ist nämlich erstaunlich, wie außerordentlich schnell man in der Ile-de-France zu einer sehr weitgehenden Verbesserung im Gewölbebau gelangte. Es fällt einem das zunächst an deren Folgen auf. So begegnen wir in St. Denis (Taf. XXVIII), besonders im Chorumgang, bereits einer fast souveränen Beherrschung der Mittel, indem durch die Lösung des Gewölbeproblems sofort auch in der Bildung der Stützen eine gewisse Erleichterung und damit eine reizvolle Durchsichtigkeit des ganzen Baues erzielt wurde. Der Grund dafür ist ein zweifacher: Einmal wurde der Spitzbogen mit einem sehr deutlichen Bewußtsein seiner Vorteile gehandhabt und so die vollkommene Freiheit aller Gewölbebögen erreicht; ferner sind die zwischen sie verspannten Kappen schichtweise aus geschnittenen Steinen hergestellt und daher von großer Leichtigkeit. Beide Mittel erlaubten es, den Unterbau in seiner Massigkeit zu beschränken. Der Spitzbogen ist hier sicherlich geschickter benutzt worden als in der Normandie — das klare konstruktive Denken der Franzosen zeigt sich hier deutlich — der wesentlichste Unterschied zwischen der Bauweise hier und dort liegt aber in der Struktur der Kappen. Und da erhebt sich eine historische Frage. Soll man wirklich annehmen, daß man erst jetzt nach Kenntnis der Rippen zu der neuen Kappenherstellung aus geschnittenen Steinen übergegangen sei, während man bis dahin nur die in der Normandie übliche Bruchsteintechnik kannte? Bilson ist offenbar dieser Ansicht, wie er überhaupt dazu neigt, den Rippengewölben einen zu großen Einfluß einzuräumen. Ich glaube das aber nicht; zwar will ich nicht bezweifeln, daß es in der Ile-de-France vorgotische Gewölbe aus Bruchsteinen gegeben hat, Bilson zitiert die nahezu völlig zerstörte Kapelle von St. Aignan in Paris als Beispiel[1]), und ich werde selbst weiter unten noch andere namhaft machen, aber man hat eben auch schon sehr früh Gratgewölbe aus geschnittenen Steinen hergestellt, das älteste Beispiel für dieses Verfahren kann man in der merkwürdigen Krypta von St. Médard in Soissons finden, die nach Lefèvre-Pontalis aus dem IX. Jahrhundert stammen würde[2]). Wir wissen nun freilich nicht, welche der beiden Techniken die üblichere war, da eben nur sehr wenige Gratgewölbe erhalten sind und so ein voreiliger Schluß bedenklich sein müßte. Wie man sich beim Bau der frühen Rippengewölbe den beiden genannten Methoden gegenüber verhielt, dafür läßt sich aber eine Gegenüberstellung vornehmen, die recht geeignet ist, uns in dieser Frage Aufklärung zu verschaffen. Wir haben nämlich eine Reihe von Bauten der Frühzeit, die Gratgewölbe neben Rippengewölben aufzuweisen haben, z. B. Poissy, St. Denis, Étampes. Was zeigt sich hier? Diejenigen von ihnen, deren Rippengewölbe schichtweise hergestellt sind, haben auch die gleiche Technik in den Gratgewölben, wie sie in den Seitenschiffen von Poissy und in der Krypta von St. Denis anzutreffen sind, dagegen haben wir in Étampes[3]) die Rippengewölbe des Chores aus Bruchsteinen hergestellt, und in derselben Weise ist hier das Gratgewölbe der Vierung konstruiert. Das gilt auch für die Kirche in St. Loup-de-Naud, wo die beiden Rippengewölbe auf den zwei westlichen Traveen des Langhauses genau so aus Bruchsteinen errichtet wurden, wie die Gratgewölbe der Seitenschiffe[4]). Es ist wesentlich zu beachten, daß die Bauten in Étampes und St. Loup-de-Naud jüngeren Datums sind als die in Poissy und St. Denis. Ich schließe daraus, daß man bei dem Bau der ersten Rippengewölbe in der Ile-de-France zunächst durchaus älteren Traditionen folgte und somit die Anwendung der regelrechten Schichtungstechnik einfach aus der früheren Zeit übernommen wurde und jedenfalls

[1]) Bull. Monumental 1908, p. 506.

[2]) Lefèvre-Pontalis, l'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons, Bd. I, Paris 1894, p. 167.

[3]) cf. Bull. Monumental 1909, p. 5.

[4]) Congrès archéologique, Troyes et Provins, 1902, p. 82.

nicht als „gotische“ Errungenschaft angesehen werden darf. Man wird dann wohl sehr bald bemerkt haben, wie sich erst jetzt bei Anwendung der Rippen die statischen Vorzüge der Gewölbekappen aus zurechtgeschnittenen Steinen voll entwickelten, so daß dies sehr bald das allein geübte Verfahren wurde, was sich in fast allen frühen Rippengewölben der Ile-de-France bereits nachweisen läßt. Den Übergang von der einen zur anderen Art kann man etwa in St. Martin-des-Champs zu Paris verfolgen, wo die unteren Gratgewölbe des Umganges noch aus Bruchsteinen gearbeitet wurden, die des Hochchores dagegen, die Rippen zeigen, in der „neuen“ Technik.[1])

Man wird nun, alles in allem genommen, deutlich zu erkennen vermögen, wie außerordentlich komplizierte Ursachen teils rein künstlerischer, teils rein materieller Art bei der Entstehung der Gotik wirksam waren oder sie begünstigten. Außerdem trugen noch politische und wirtschaftliche Kräfte dazu bei, daß die Ile-de-France in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts die Führerrolle in der neuen Stilbewegung übernahm. Aber trotz aller dadurch bedingter Modifikationen ist es im Grunde doch das künstlerische Temperament der normännischen Kunst gewesen, das zuerst die Bahn wies.

Wir könnten hier unsere Untersuchungen über die Rippengewölbe abschließen, wenn nicht noch eine wesentliche Frage zu beantworten wäre, die die Anfänge des Systems betrifft. Ich habe die Entwicklung bisher so dargestellt, als seien die Rippengewölbe eine ganz spontane Erfindung der normännisch-nordfranzösischen Kunst. Das war ehemals die ganz allgemeine Anschauung, ich bin also auch von ihr zunächst ausgegangen. Ehe wir ihre Berechtigung prüfen, müssen wir aber prinzipiell entscheiden, ob denn etwa die Annahme, daß die Normannen die Rippengewölbe nur übernommen, nicht aber selbst entwickelt hätten, im Falle ihrer historischen Bestätigung an unseren oben gemachten Ausführungen etwas wesentliches ändern würde. Ständen die Rippengewölbe darum weniger in einem künstlerisch notwendigen Zusammenhang mit der Baugesinnung der Normandie, wie sie in den ersten flachgedeckten Bauten zum Ausdruck gekommen ist? Ich meine, es kann nicht schwer sein zu erkennen, daß der künstlerische Prozeß seinem wesentlichen Inhalt nach durchaus der gleiche bliebe, in dem einen Falle wie im anderen. Denn wenn die Normannen unter allen am Beginn des XII. Jahrhunderts im Entstehen begriffenen Gewölbesystemen gerade dieses eine, mit vollständigem Ausschluß aller anderen, sich zum Vorbild genommen hätten, so käme diese Wahl, psychologisch betrachtet, fast einer Selbsterfindung gleich, insofern es eben das einzige System war, das sie wirklich brauchen konnten und das ausgesucht zu haben, ihrem Scharfsinn wie ihrem künstlerischen Takt alle Ehre machen würde. Wenn es auch nicht richtig ist, allgemein zu sagen, man nehme nur das auf, für das man vorbereitet sei, so ist es doch sicherlich zutreffend, daß nur in diesem einen Falle der innerlichen Prädestination aus dem Entlehnten ein wirklicher und dauernder Nutzen gezogen werden kann. So sind denn auch die historischen Folgeerscheinungen nach einer Übernahme fremder Formen stets ein Prüfstein dafür, wieweit ein tatsächliches Bedürfnis und eine gewisse Notwendigkeit für sie vorlagen. Tritt das entlehnte Gut nur vereinzelt auf und erwirbt sich kein dauerndes Bürgerrecht, so wird man immer auf eine zufällige „Einwirkung“ schließen müssen, nicht aber auf eine gewollte „Übernahme“. Bei letzterer wird man mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit sagen können, daß die benötigte Form ähnlich selbst gebildet worden wäre, hätte man sie nicht bereits fertig vorgefunden. Es ist das die Lage, in der sich die Renaissance gegenüber der Antike befand, und sicherlich wäre das Verhältnis der Frühgotik gegenüber den Rippengewölben nicht anders zu denken — wenn es wirklich bewiesen wäre, daß sie diese andernorts entlehnt hätte.

Die Aussichten für eine solche These sind nun aber keineswegs vielversprechende. Zweierlei ist hier vorgeschlagen worden: zunächst eine direkte Übernahme aus der Lombardei und dann eine Weiterbildung aus einer antiken Tradition. Bisher ist weder das eine noch das andere wirklich glaubhaft gemacht. Forscher wie Rivoira[2]), Kingsley Porter[3]) und neuerdings auch Francis Bond[4]) sind der Ansicht, die normännisch-nordfranzösischen Rippen seien aus der Lombardei abzuleiten, d. h.

[1]) cf. Albert Lenoir, Statistique monumentale de Paris, Atlas 1840 ff., Text 1867.

[2]) G. T. Rivoira, Le origini della architettura lombarda, 2. Aufl., Mailand 1908.

[3]) Arthur Kingsley Porter, The construction of Lombard and gothic vaults, Oxford 1911.

[4]) Francis Bond, An introduction to English church architecture, Oxford 1913.

Porter und Bond haben kritiklos nachgesprochen, was Rivoira angab. Dieser zitiert noch immer Montefiascone, Aversa und Rivolta d'Adda als die sogenannten „lombardischen" Bauten mit den ersten Rippengewölben, die wir kennen. Man braucht indes keinen langen Beweis zu führen, daß das alles bloße Behauptungen ohne solide Grundlage sind, denn es genügt, die von Rivoira publizierten Photographien von Montefiascone — in den Bergen von Latium nahe dem Lago di Bolsena gelegen! — und Rivolta d'Adda zu sehen, um diese Kirchen nach ihrer Ornamentik der Mitte des XII. Jahrhunderts zuzuweisen, und für Aversa — nahe bei Neapel! — sagt ein Blick auf den französischen Grundriß mit Umgang und Kapellenkranz mehr als eine lange Demonstration[1]). Die ältesten Kreuzgewölbe mit Rippen, die sich in der Lombardei nachweisen lassen, sind noch immer die von Sant' Ambrogio[2]) in Mailand, sie können frühestens im dritten Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts entstanden sein, sogar sehr wahrscheinlich erst nach 1128. Vielleicht gehören in dieselbe Zeit noch diejenigen von San Nazaro in Mailand, jedoch läßt sich irgend etwas Bestimmtes wegen der starken Verkleidung des Baues leider nicht mehr sagen. Bei dem Zustande der erhaltenen oberitalienischen Denkmäler ist es jedenfalls ausgeschlossen, chronologisch den Beweis für die Anteriorität ihrer Rippengewölbe gegenüber denen von Nordfrankreich zu führen. Das ist ein Punkt, der heute schon mit absoluter Sicherheit festgestellt werden kann. Etwas anderes ist es aber, ob nicht in der Lombardei eine Reihe älterer Bauten zugrunde gegangen ist, von denen wir keine Kenntnis mehr haben, die aber auf Frankreich eingewirkt haben könnten. Man wird fragen dürfen, ob diesem Umstand eine große Wahrscheinlichkeit zukommt.

In welcher Weise treten die lombardischen Rippengewölbe auf? Sie sind, wenn man genauer zusieht, doch nur vereinzelte Erscheinungen, es fehlt ihnen völlig dieser Charakter einer bestimmten Notwendigkeit, wie er den französischen eigen ist. Denn in der Normandie und etwas später im übrigen Nordfrankreich treffen wir nach der ersten Anwendung an allen größeren Bauten, wenn sie überhaupt mit einer steinernen Decke im Mittelschiff versehen sind, dann auch Rippengewölbe, d. h. also, daß die Gratgewölbe völlig ausgeschlossen wurden. Man hatte somit zwei Methoden: entweder man wandte die Rippengewölbe an und nahm dann die unvermeidliche Erschwerung des Unterbaues zunächst in den Kauf, oder man konnte sich zu letzterem nicht entschließen und blieb bei der Flachdecke, die es erlaubte, den ganzen Reichtum der organischen Gliederungen zu bewahren. Eine Ausnahme von dieser Regel machen nur einige Gratgewölbe auf Seitenschiffen, doch ist das belanglos, weil man hier einer älteren Tradition folgte und die Einführung der Rippen, wie ich oben zeigte, zunächst keine Vorteile bieten konnte, wohl aber eine Erschwerung der Technik bedeutete. Ganz anders in der Lombardei! Man betrachte etwa die Reihe der Bauten, wie sie uns Pavia aus dem XII. Jahrhundert bietet. Besonders charakteristisch ist hier für alle Anlagen, daß die Rippengewölbe niemals im Querhaus angewandt wurden, wo überall die Halbtonne zu finden ist. Der Grund für dieses Verhalten ist nicht schwer zu erraten: es genügte in Italien, diesen Teilen der Kirchen ihr Licht durch die Abschlußwände im Norden und Süden zuzuführen, so daß die Ost- und Westmauern in großer Stärke, nur von wenigen, höchst bescheidenen Öffnungen durchbrochen, aufgeführt werden konnten, die den Druck der Tonnengewölbe auszuhalten vermochten. Diese Art der Gewölbe wird also an dieser Stelle den Lombarden als die monumentalere und leichter herzustellende erschienen sein. Im Mittelschiff zeigte San Michele Rippengewölbe[3]), doch ist das nun keineswegs auch für die anderen Bauten in Pavia verbindlich geworden. In San Pietro in Ciel d'oro stammen die Mittelschiffsgewölbe auf den vier östlichen Jochen aus dem Jahre 1487, Dartein versichert mit Recht[4]),

[1]) Für Aversa hat im übrigen auch schon Heinr. Wilhelm Schulz, Denkmäler der Kunst d. Mittelalters in Unteritalien, herausgegeben von F. von Quast, Dresden 1860, Bd. II, p. 191, nachgewiesen, daß die Rippengewölbe eine späte Hinzufügung sind.

[2]) Für alle hier genannten lombardischen Bauten verweise ich, was Aufnahmen und Beschreibungen anbelangt, auf F. De Dartein, Étude sur l'architecture lombarde, Paris 1865—82. Die Argumente, die schon O. Stiehl, Der Backsteinbau romanischer Zeit, besonders in Oberitalien und Norddeutschland, Leipzig 1898, p. 4 für die Entstehung des rippengewölbten Langhauses in der obengenannten Periode gegeben hat, ließen sich noch durch andere vermehren, und zur Bestätigung dessen können die schriftlichen Quellen herangezogen werden, die Biscaro in seinem Aufsatz Note e documenti Santambrosiani im Archivio storico lombardo, Bd. XXXI, 2=1904, p. 302 ff. gegeben hat.

[3]) Die heutigen Gewölbe sind nicht mehr die alten.

[4]) cf. Dartein, op. cit. Text p. 271 und p. 456.

daß ursprünglich keine Gewölbe, sondern nur eine flache Decke bestanden haben kann und die Wände wahrscheinlich durch ein Blendbogensystem gegliedert waren; dagegen war das erste Joch im Westen mit einem Gewölbe versehen, das es auch bewahrt hat, es ist wieder eine Halbtonne. Gehen wir dann nach San Theodoro — die Kirche ist sicher später als die beiden bisher genannten —, so treffen wir das ganze Mittelschiff mit gewöhnlichen Gratgewölben ohne Rippen eingedeckt. Dasselbe gilt für die noch spätere Kirche von San Lanfranco. Rippengewölbe zeigte außer San Michele nur noch die 1811 abgebrochene Kirche von San Giovanni in Borgo. Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse in Mailand, wo man in Sant' Ambrogio, nachdem der östliche Flügel des Atriums Rippengewölbe erhalten hatte, bei den drei anderen wieder zu den offenbar bequemeren Gratgewölben griff. Von den übrigen Kirchen der Stadt erwähnte ich bereits San Nazaro, das offenbar frühe Rippengewölbe aufzuweisen hat. Dagegen war San Celso mit einem Schwibbogensystem holzgedeckt, und ebenso war sehr wahrscheinlich auch der ursprüngliche Bau des XII. Jahrhunderts in Sant' Eustorgio beschaffen. San Babila zeigt eine Reihe von Halbtonnen über dem Mittelschiff, wenn hier etwas anderes geplant war, also Gratgewölbe, wie Rivoira will[1]), so würde das nur wieder darauf hinweisen, wie unsicher man sich ihnen gegenüber fühlte, auch zu einer Zeit noch, in der man sie durch Rippen hätte verstärken können: denn auch San Babila ist sicherlich später entstanden als Sant' Ambrogio. Ebenso auch San Calimero, ein Bau, dessen einschiffiges Langhaus mit Gratgewölben eingedeckt ist, sofern die modernen Restaurationen hier nicht trügen. Alles in allem genommen, wird man also nicht behaupten wollen, daß das Rippengewölbe in der Lombardei allgemein in Aufnahme gekommen wäre: es findet sich nur an einzelnen größeren Bauten, wobei noch zu beachten ist, daß Mailand und Pavia offenbar am fortschrittlichsten in dieser Hinsicht in ganz Oberitalien gesonnen waren.

Entscheidend dabei ist, daß neben dem Rippengewölbe fortgesetzt die anderen Gewölbearten verwendet wurden. Jenes spielte hier also deutlich eine ganz andere Rolle als in Nordfrankreich, es ist eine Gewölbeform, deren man sich unter gewissen Umständen zu bedienen verstand, nicht aber Ausdruck einer ganz bestimmten Baugesinnung, die sich eben nur so und nicht anders zu äußern vermochte. Gerade diese Gegenüberstellung ist für die französischen Verhältnisse so überaus lehrreich. Wenn ich oben auf Grund jenes einheitlich geschlossenen Charakters der normännischen Bauweise schließen konnte, es müßten Ursachen besonderer Art zur Bildung der dort vorhandenen Rippengewölbe geführt haben, die nicht in bloß konstruktiven Vorteilen erblickt werden dürfen, so liefert uns die Reihe der lombardischen Denkmäler dafür ein aufschlußreiches Gegenbeispiel. Denn hier bedeutet das Rippengewölbe offenbar etwas ganz anderes, es scheint in weit höherem Maße konstruktive Nutz- als architektonische Kunstform zu sein.

Darauf werden wir nun mit Bestimmtheit geführt, wenn wir die lombardischen Rippengewölbe im einzelnen näher betrachten. Ich deutete bereits an, daß die Rippengewölbe der Lombardei sich vorzugsweise im Mittelschiff des Langhauses finden. Ich kenne kein Beispiel aus der frühen Zeit, wo es in den Seitenschiffen anzutreffen wäre; Sant' Ambrogio in Mailand, San Michele und San Giovanni in Borgo zu Pavia, ebenso Rivolta d'Adda haben hier nur Gratgewölbe, es ist das eine Tradition, die sehr lange erhalten blieb, wie die Beispiele der Kathedrale von Parma und der Cisterzienserkirche Chiaravalle lehren, und die erst unter französischem Einfluß verlassen wurde, wie Sant' Andrea in Vercelli zeigt. Es sind also in der Regel Gewölbefelder von sehr großen Dimensionen, meist Doppeljoche, für die das Rippengewölbe Verwendung fand. Das zeigt bereits, worauf es den Architekten in erster Linie ankam. Einfache Gratgewölbe von so bedeutender Spannung verlangen zunächst bei der Herstellung ein sehr stabiles und deshalb höchst kostspieliges Gerüst, weiter müssen die Kappen von außerordentlicher Stärke sein, um die nötige Festigkeit des Gewölbes zu garantieren. Unter diesen Umständen war es vorteilhaft, in den Rippen ein dauerndes Steingerüst zu konstruieren, das seinerseits die Verschalungen für die einzelnen Kappen aufzunehmen vermochte. Diese selbst konnten in ihrer Stärke wenigstens etwas herabgemindert werden, da die großen Steinbänder der Rippen für die nötige Festigkeit Sicherheit boten. Unter diesen Voraussetzungen mußte die stereometrische Form der lombardischen Rippengewölbe sehr stark abweichen von den in der Normandie

[1]) Rivoira, op. cit., p. 244 ff.

zunächst angewandten. Es war vor allem notwendig, sollten die Rippen ihre Rolle als stabile Träger ausreichend erfüllen, ihnen eine halbkreisförmige Kurve zu geben und ihre Stärke selbst sehr reichlich zu bemessen. Ganz unmöglich wäre jene flache Führung der Rippen gewesen, die in der Normandie zuerst üblich war, da der bei dieser Form sehr stark auftretende Seitenschub den eigentlichen Wert übermäßig beeinträchtigt haben würde. In Sant' Ambrogio zu Mailand hat man sich nicht mit dem Halbkreis begnügt, sondern den Rippen eine ganz wenig akzentuierte spitze Form gegeben, die statisch noch günstiger wirkt. Das Profil der Rippen ist einfach rechteckig — es gilt das nicht nur für Sant' Ambrogio, sondern ist allgemein sehr charakteristisch für die Lombardei — und zeigt eine sehr bedeutende Stärke, wie sie in den nordfranzösischen Gewölben nur ganz ausnahmsweise zu finden ist[1]). Neben diesen Unterschieden ist es nun aber von ganz einschneidender Bedeutung, daß infolge der halbkreisförmigen Rippenführung die allgemeine Form des Gewölbes aufs stärkste von der in Nordfrankreich abweichen mußte. Indem nämlich so der Scheitel der Diagonalbögen beträchtlich höher liegt, als der der Gurt- und Scheidbögen, ist das Gewölbe stark „überhöht" und macht äußerlich den Eindruck einer Kuppel. An diese erinnert eine zweite Eigentümlichkeit, die durch die Form der Kappen bedingt ist. Sie sind nicht einfach im Sinne eines Ausschnittes aus einer Halbtonne gewölbt, sondern in jeder Richtung gebogen, also vergleichsweise wie Kuppelsegmente. Sehr wichtig ist es weiter, daß sie nicht aus Bruchsteinen, sondern schichtweise aus Ziegeln hergestellt wurden. Durch alles das ist gewonnen, daß die einzelnen Kappen relativ unabhängig voneinander auf den Rippen aufruhen und sie jede für sich nacheinander hergestellt werden konnten. Es ist das ein recht beträchtlicher technischer Vorzug, den die normännischen Gewölbe zunächst nicht kannten.

Aus der Gesamtheit dieser konstruktiven Eigenarten der lombardischen Rippengewölbe ergibt sich nun ein statisches Verhalten, das naturgemäß in sehr wesentlicher Weise von dem der normännischen abweicht. Bei diesen, die aus dem normalen Gratgewölbe entwickelt waren, ist der gesamte Seitenschub auf die vier Eckpunkte konzentriert, wo er von den Widerlagern aufgenommen wird. Wie ich bereits bemerkte, steht diese Druckverteilung in keinerlei Zusammenhang mit den Rippen, sondern ist ein Ergebnis der stereometrischen Form, deren wesentliche Eigentümlichkeit in der gleichen Scheitelhöhe aller das Gewölbe konstituierenden Bögen besteht. Bei den lombardischen Gewölben dagegen, die stark überhöht sind, wird der Druck nicht allein den vier Eckpunkten zugeführt, sondern er greift ebenso auch die Seitenwände in der ganzen Ausdehnung der Schildbögen an. Das ist der Fall trotz der Anwendung der Rippen — ich betone das, um das Unrichtige der oben zitierten Erklärung Dehios ausdrücklich hervorzuheben —, denn bei der erhöhten Scheitellage müssen auch die in allen Richtungen gleich einem Kuppelsegment gewölbten Kappen gerade so wie die Kuppel selbst auf die ganze Erstreckung der Unterstützungsfläche ihre Last übertragen[2]). Gegenüber dem französischen Rippengewölbe verlangt das lombardische dementsprechend ein ganz anderes Widerlagerungssystem und eine Struktur des Unterbaues, die nur mit möglichst geringen Fensterdurchbrechungen direkt unterhalb des Gewölbes auszukommen vermag. Bekanntlich ist Sant' Ambrogio ja auch nur eine Pseudobasilika. Eine Übertragung der lombardischen Gewölbeform auf eine normännische Basilika wäre somit von vornherein ein Ding der Unmöglichkeit.

Die beschriebenen lombardischen Rippengewölbe sind offenbar ebenso von den gewöhnlichen Gratgewölben, die sich in Oberitalien finden, abhängig, wie sich dieses Verhältnis für die französischen Gewölbe nachweisen ließ. Dartein bemerkt denn auch mit Recht, daß sich die einfachen Kreuzgewölbe über den Seitenschiffen von Sant' Ambrogio in Mailand nur dadurch von den Rippengewölben des Mittelschiffes unterscheiden, daß ihnen die Rippen fehlen, sonst liegt ihnen auch völlig die gleiche Konstruktion zugrunde. Derselbe Typus findet sich überall in den lombardischen Bauten, er kann also für traditionell angesehen werden. Es ist nun aber sofort klar, daß die bloße Zufügung der Rippen zu dieser gewöhnlichen Gewölbeform in besonderen Fällen — sofern nämlich Jochfelder von einer gewissen Größe zu überdecken waren, — wirklich eine wesentliche konstruktive Erleich-

[1]) Rippen von breitem, rechteckigem Profil z. B. in Acy-en-Multien (Oise) und in Crouy-sur-Ourcq (Seine-et-Marne).

[2]) cf. die trefflichen Auseinandersetzungen bei Dartein, op. cit. Text, p. 135.

terung schaffen konnte. Sie bildeten hier, wie Dartein sehr richtig bemerkt, tatsächlich ein dauerndes Gerüst, — „des cintres permanents“ — und trugen auf diese Weise nicht nur zur Festigkeit der Gewölbe bei, sondern erleichterten seine Ausführung in mehrfacher Hinsicht, indem sich die Kappen so einzeln auf ihnen wölben ließen und die sonst eintretenden Schwierigkeiten bei der Gratbildung aufgehoben wurden[1]). Was also die Zufügung der Rippen im normännischen Gewölbebau nicht bieten konnte, das war hier infolge der andersartigen Tradition wie von selbst gewonnen. Es zeigt also nicht allein die auffällig vereinzelte Anwendung der Rippengewölbe in Oberitalien, sondern vornehmlich auch ihre innere Struktur, daß sie hier eine ganz andere Rolle spielten als in der Normandie. Wollte man den Beweis liefern, daß die bloße Erfindung der Rippengewölbe niemals zur Gotik geführt hätte, es würde genügen, die lombardischen Bauten zu zitieren, denn hier muß jeder überzeugt sein, daß eine wesentlich aus konstruktiven Rücksichten gefundene Form nicht in der Lage ist, einen Stil zu erzeugen, sie bleibt dann eben, was sie ist, ein technisches Hilfsmittel, dessen man sich gegebenenfalls zu bedienen verstand. Ist es doch so außerordentlich bezeichnend, daß die später in Oberitalien übliche Pseudogotik nicht von den lombardischen Rippengewölben herzuleiten ist, sondern auf französischer Inspiration beruht. Man übernahm hier die nordische Gewölbetechnik, weil sie der heimischen unendlich überlegen geworden war. Das war sie aber nur deshalb, weil sie unter einem gewaltigen inneren Zwange entwickelt wurde, der sich aus der Natur der künstlerischen Denkungsart ergab. Im Anfang war, wie es oben dargelegt wurde, dieses Verhältnis aber umgekehrt, da war das lombardische Rippengewölbe dem normännischen in konstruktiver Hinsicht beträchtlich überlegen.

Man wird also bei der außerordentlich großen Verschiedenheit zwischen den beiden Systemen sagen können, daß aller Wahrscheinlichkeit nach die Normannen nicht die lombardischen Rippengewölbe imitiert haben. Denn diese waren für ihre Zwecke unbrauchbar wegen der, durch die starke Überhöhung bedingten, ungünstigen Verteilung des Seitenschubes, andererseits aber auch so entwickelt, in der Führung der Bögen und der Struktur der Kappen — eben vermöge ihrer Herkunft von einem besonderen System der Gratgewölbe —, daß es mir völlig unmöglich erscheint, die konstruktiv auf so primitiver Stufe stehenden Gewölbe der Normandie von ihnen abzuleiten. Diese charakterisieren sich gerade durch ihre technisch so unvollkommene Bauart als durchaus autochthone Leistungen. Wenn man mir entgegen halten will, daß die Normannen ja nur die äußere Form der Rippen entlehnt haben mögen, in allem übrigen aber bei ihrer alten Tradition verblieben, so ist das eine Ansicht, die zwar nicht direkt widerlegt, aber noch weniger bewiesen werden kann, zumal sie in der Chronologie der Bauten auch nicht die mindeste Stütze findet, vielmehr in dieser Hinsicht alles dagegen spricht. Man könnte nun fragen, ob denn die Fortschritte, die man in Frankreich in der Technik der Rippengewölbe machte, nicht als unter lombardischer Einwirkung stehend angesehen werden müssen, da man ja z. B. die schichtweise Herstellung der Kappen von dort hätte lernen können. An letzteres ist gar nicht zu denken, denn wie ich ausführte, war das in der Ile-de-France bereits eine seit langem geübte Tradition. Im übrigen kann ich an dieser Stelle nicht gründlich darauf eingehen, da ich dann die ganze spätere Entwicklung der Rippengewölbe in Nordfrankreich an den einzelnen Monumenten aufzeigen müßte, was hier unmöglich geschehen kann. Ich muß mich also vorläufig darauf beschränken, zu sagen, daß für die ersten Anfänge ein lombardischer Einfluß sicherlich abzulehnen ist, denn das ist das, was für uns hier allein von Wichtigkeit sein kann, und ich füge hinzu, daß er nach meinen bisher angestellten Untersuchungen auch für die spätere Entwicklung ganz und gar ausscheiden muß.

Andere Forscher haben die Ansicht vertreten, die Verhältnisse lägen hier umgekehrt und einen französischen Einfluß in der Lombardei angenommen, wie noch jüngst Robert de Lasteyrie[2]). Dieser hat sich damit begnügt, zu zeigen, daß die französischen Rippengewölbe älteren Datums seien als die lombardischen. Es muß aber zunächst einmal klar sein, daß die bloße chronologische Vergleichung nicht ausschlaggebend sein kann; wo es sich um einen so geringen zeitlichen Vorsprung

[1]) cf. Dartein op. cit. p. 133 und p. 134.

[2]) cf. L'architecture religieuse en France à l'époque romane, Paris 1912, p 259 ff.

handelt, ist es durchaus nötig, stilistische Merkmale heranzuziehen. Und da gilt wieder das, was ich oben ausführte: die ältesten Gewölbe in der Normandie sind allzu verschieden von den lombardischen, man kann hier nicht die einen von den anderen ableiten. Von den entwickelteren Gewölben der Ile-de-France könnten als früheste die von St. Denis herangezogen werden, von denen her eine Beeinflussung wenigstens denkbar wäre. Aber diese sind chronologisch sehr wahrscheinlich um rund ein Dezennium später als die von Sant' Ambrogio entstanden. Ich möchte also auch die lombardischen Gewölbe mit Rippen für durchaus bodenständig ansehen. Ich will hier durchaus nicht denen widersprechen, die behaupten, ein und dieselbe Form werde nicht zweimal erfunden, denn es ist zu betonen, daß es sich gar nicht um die gleiche Bildung hier und dort handelt: die Rippengewölbe in Nordfrankreich und die in der Lombardei sind nicht nur verschieden, sie dienen auch ganz anderen Zwecken, dort sind sie im wesentlichen als Kunstform geschaffen und benutzt, hier dagegen so gut wie ausschließlich als konstruktives Hilfsmittel, dem nur eine relativ beschränkte Verwendung zugebilligt werden konnte. Es ist durchaus nicht einzusehen, warum nicht zwei ganz verschiedene Stile Gewölbeformen benutzt haben sollen, die äußerlich betrachtet eine gewisse Verwandtschaft aufzuweisen haben.

Die andere Theorie, die ich erwähnte, will die Rippengewölbe aus der antiken Kunst ableiten. Jules Quicherat fand in einigen Texten, deren einer eine Beschreibung des Heiligen Landes, der andere einen fragmentarischen Bericht über den berühmten Pharus von Alexandria gibt, an mehreren Stellen bei der Schilderung der Architektur das Wort „Cancri" verwendet; da er glaubte[1]), es handle sich um Wölbungen, so wollte er diesen Ausdruck mit Rippen übersetzen; aus dieser Vermutung wurde dann die Behauptung, die Rippengewölbe seien der Antike bekannt gewesen. Die Behauptung Quicherats ist nun sicherlich hinfällig, Max van Berchem hat zum mindesten sehr wahrscheinlich gemacht[2]), daß das Wort durchaus in seiner eigentlichen Bedeutung zu fassen sei. Jene Hypothese ist also sicherlich auszuscheiden. Nichtsdestoweniger ist der Antike das Rippengewölbe nicht ganz und gar fremd gewesen, nur tritt es in einer Form auf, die mit der mittelalterlichen Bauweise keine näheren Beziehungen aufzuweisen hat. Choisy hat das Verdienst, als erster wirklich gründlich eine Reihe römischer Gratgewölbe zeichnerisch aufgenommen zu haben, die an den Graten besondere Ziegelschichten zeigen[3]); diese liegen innerhalb des Gewölbes, treten also äußerlich nicht hervor und hatten ganz offenbar den Zweck, während der Ausführung als Rahmen zu dienen für die aus Bruchsteinen in Mörtelguß hergestellte Füllung der Kappen. Sie sind also nicht statisch wichtige Glieder, sondern sollten lediglich die Herstellung des Gewölbes erleichtern. Choisy und Viollet-le-Duc[4]) haben das wahrscheinlich angewandte Verfahren eingehend erläutert, so daß ich hier nicht darauf einzugehen brauche. In der Antike sind die Rippen ein sorfältig verhülltes Hilfsmittel[5]), erdacht zur Erleichterung der Ausführung und statisch wie künstlerisch gleich bedeutungslos, im Mittelalter aber stets eine plastisch vortretende Form, entweder von bedeutendem künstlerischen oder konstruktivem Wert. Sie sind also hier und dort ihrem inneren Wesen nach grundverschieden. Ich sehe demnach keine Möglichkeit eines aus dem anderen sich entwickelt zu denken: läge auch eine äußere Anregung vor, so würde doch immer das, was das mittelalterliche Gewölbe mit Rippen wesentlich charakterisiert, eine Neuschöpfung sein. Das Mittelalter arbeitet hier mit ihrer besonderen Eigenart nach selbstgeschaffenen Mitteln.

Ich kann jetzt an den Schluß dieses Abschnittes als Ergebnis meiner Untersuchungen stellen, daß die Rippengewölbe sicherlich nicht als Ursache für die Entstehung der Gotik angesehen werden

[1]) Jules Quicherat, Fragments d'un cours d'archéologie, in den Mélanges d'archéologie et d'histoire, Bd. II, Paris 1886, p. 506.

[2]) cf. Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Serie IV, Bd. XXVI, = 1898, p. 339 ff, und Mém. de la mission archeol. du Caire, Bd. XIX, p. 482 ff. Ebenso H. Thiersch, Pharos, Leipzig 1909, p. 35 und 67.

[3]) Auguste Choisy, l'art de bâtir chez les Romains. Paris 1873. Ähnliche Gewölbe wie in Rom haben sich auch in Arles nachweisen lassen, cf. Bull. Monumental 1913, p. 126.

[4]) Viollet-le-Duc, Dictionnaire, Bd. IX, p. 465 ff.

[5]) Einzelne antike Apsisgewölbe kennen allerdings eine Dekoration mit dünnen, streifenartigen Rippen, die im Scheitel des begrenzenden Gurtbogens zusammentreffen. cf. P. Gauckler, Basiliques chrétiennes de Tunisie, Taf. V; ähnlich eine Kuppel, ebendort Taf. 16; damit könnte verglichen werden die Apsiswölbung von Sant' Abondio in Como oder die Kuppel von Notre-Dame-des-Doms in Avignon.

dürfen. Diese hat sich vielmehr aus einer architektonischen Gestaltungsart entwickelt, die von alters her in der Normandie heimisch war. Ist demnach die Entwicklung in erster Linie eine künstlerische, so mag man sich doch ihren langsameren oder schnelleren Lauf in den einzelnen Perioden beeinflußt denken von dem Geschick, das man in der Lösung der immer neu sich einstellenden konstruktiven Aufgaben bewies, unter denen das Rippengewölbe als die wichtigste bezeichnet werden muß. Gerade auch dessen bedeutsame Rolle hoffe ich richtig beleuchtet zu haben.

Diese ausführliche Erörterung über die Rippengewölbe schien mit notwendig, um meine die ganze Arbeit durchziehende Auffassung von der Entwicklung des gotischen Baugedankens genügend zu begründen. Wir kehren nun zu unserem Ausgangspunkt zurück. Zuletzt war dort von den Läufgängen in St. Étienne zu Caen gesprochen worden. Es wird begreiflich sein, daß man bei ihrer Anwendung im ganzen Bau auch mit einer gewissen Notwendigkeit dazu gelangen mußte, sie auf die Apsiden zu übertragen. Höchstwahrscheinlich ist dieser Schritt schon von demselben Architekten unternommen worden, dem wir die künstlerische Ausgestaltung des Motivs verdanken, und zwar ebenfalls in St. Étienne. Mit Sicherheit läßt sich das allerdings nicht mehr sagen, denn die gesamte alte Choranlage dieser Kirche ist im Laufe des XII. Jahrhunderts durch einen größeren Neubau ersetzt worden. Von der alten wissen wir lediglich, daß sie, wie das Schiff, Tribünen hatte. Diese werden vermutlich durch einen Laufgang in der Apside verbunden gewesen sein, gerade so, wie das in Cérisy-la-Forêt der Fall ist, einem von St. Étienne stark abhängigen Bau. Noch deutlicher weist darauf die besprochene Anlage von St. Nicolas hin. Diese Kirche gehörte zur Abtei von St. Étienne und diente ihrem Pfarrgottesdienste, sie wurde unmittelbar im Anschluß an die Vollendung der Klosterkirche gebaut. Und es ist jedenfalls sehr wahrscheinlich, daß sie sich in ihrer Apsidengliederung an die Hauptkirche anschloß.

Mit der Übertragung der Galerie auf die Apsiden wurde sie in Beziehung zum Gewölbebau gesetzt. Die konstruktive Bedeutung des Laufganges hatte sich bisher nur im Verhältnis zum Unterbau wirksam gezeigt, indem er den Druck der Obermauer verringerte. Durch die neue Verwendung wurde er zu einem Teile des Widerlagerungssystems der Halbkuppel gemacht, in dem gleichen Sinne, wie wir das oben bei Besprechung der Apostelapsiden erläuterten. Das bedeutete natürlich eine gewisse Erschwerung, und so ist es höchst interessant zu sehen, daß man die gegebenen Möglichkeiten nicht gleich erkannt und ausgenutzt hat. In der Apsis von St. Nicolas ist nämlich die Geschoßaufteilung mit einer deutlichen Ängstlichkeit so gehandhabt, daß das untere sehr hoch, das obere mit dem Laufgang aber noch nicht einmal halb so hoch gestaltet ist. Zudem ist der Laufgang nur sehr schmal. Es ist also die Zerlegung der Druckkräfte in einen senkrechten und diagonal wirkenden Schub nur auf einem ganz unbedeutend kleinen Stück der gesamten Mauerhöhe durchgeführt. Der Effekt der Galerie im Sinne einer Auflösung der festen Wand konnte somit vorläufig an dieser Stelle nur ein geringer sein. Auch später hat man sich noch zuweilen, in Lessay und in St. Georges-de-Boscherville, mit einer nicht wesentlich anderen Anordnung begnügt, aber man kam doch schon sehr bald dazu, der Anordnung alle tektonischen Vorteile abzugewinnen. Nur wenig später nämlich entstand in Caen der Chorneubau der Ste. Trinité (Taf. XLVI). Hier verwandte man das gleiche System, aber man veränderte zunächst einmal die Geschoßhöhe, indem das obere von etwa gleicher Höhe angelegt wurde wie das untere, und dann wurde — was hier noch wesentlicher ist — das Prinzip der Wandzerlegung in zwei Schalen auf beide Geschosse ausgedehnt, indem das untere durch Auflösung der vorderen Wandfläche in eine Säulenstellung die gleiche Gliederung erhielt wie das darüberliegende. So war denn eine Zerlegung der zuwiderlagernden Kräfte für die ganze Höhenerstreckung der Apsidenmauer durchgeführt und das Motiv vollständig zu einer Organisierung des Mauerkörpers ausgenutzt. Gerade auf diese Weiterbildung werden wir noch zu sprechen kommen.

Die Gliederung der Apsiden konnte natürlich noch bereichert werden durch eine Teilung in drei Geschosse. Das ist der Fall in Cérisy-la-Forêt und in Peterborough (Taf. XLVII). Ich begnüge mich hier darauf hinzuweisen, denn wir werden einer ähnlichen Erweiterung der ursprünglichen Idee wieder begegnen. Die normännische Entwicklung als solche braucht hier nicht weiter verfolgt zu

werden, denn es dürfte genügend klar geworden sein, daß jene Apsisgliederung in der Normandie als eine durchaus bodenständige und selbstentwickelte Bauform angesehen werden kann, da sie der notwendige Ausdruck einer hier die ganze Architektur durchziehenden tektonischen Idee ist. Wie anders in dieser Richtung die Verhältnisse am Niederrhein lagen, ist gesagt worden, und man wird jetzt bei einem rückdenkenden Vergleich jenes im wesentlichen rein dekorative Streben der rheinischen Architekten des XI. und XII. Jahrhunderts um so richtiger einschätzen und zugeben, daß es völlig undenkbar ist, hier an eine freie Schöpfung jener Anordnung zu glauben[1]).

Die Normandie hat nun baukünstlerisch schon zu früher Zeit einen sehr weitreichenden Einfluß ausgeübt. England war ihm ganz unterworfen, Norwegen hat ihn stark verspürt, in Sizilien und Unteritalien ist er deutlich fühlbar. Vornehmlich bedeutungsvoll kam er aber in Nordfrankreich und den niederländischen Grenzgebieten zum Ausdruck, indem er diesen Gegenden fortgesetzt Anregungen zuführte, deren Ergebnisse für die gesamte Entwicklung der mittelalterlichen Kunst von der größten Wichtigkeit waren. Auf diesem sicherlich ungewöhnlich interessanten Boden, wo sich verschiedenartige Einflüsse kreuzen mußten, sind leider nur eine sehr beschränkte Anzahl von größeren Bauten aus dieser Zeit erhalten geblieben. Von den großen, jetzt zerstörten Kathedralen des XI. und XII. Jahrhunderts, wie anderen bedeutenden Anlagen dieser Zeit, können wir uns für Cambrai, Arras, Térouanne, Boulogne, Notre-Dame-la-Grande in Valenciennes gerade noch ein sehr lückenhaftes Bild machen, während uns für andere nicht minder wichtige Bauten jeder brauchbare Anhalt fehlt, also z. B. für die älteren Bauten in Laon, Noyon, St. Bertin zu St. Omer, St. Riquier, Corbie, St. Vaast in Arras, St. Amand. Als Bau von wirklich hervorragender Bedeutung bleibt uns eigentlich nur die Kathedrale von Tournay übrig. Bei diesen ungünstigen Verhältnissen der Denkmälererhaltung, die sehr zu berücksichtigen sind, ist es sicherlich bemerkenswert, daß wir doch die normännische Apsidengliederung, die uns hier beschäftigt, wiederholt nachweisen können.

[1]) Ich gebe hier eine Liste der normännischen Apsiden der besprochenen Gattung mit kurzen literarischen Nachweisen: 1. Caen, St. Nicolas (Literatur siehe oben). 2. Caen, Ste. Trinité, cf. Ruprich-Robert, l'architecture normande, Bd. II, Taf. 76a und 77, Kapitelle der Apside Bd. I, Taf. 56, Fig. 18—29 und Taf. 58. Ruprich-Robert, l'église Ste. Trinité et l'église St. Étienne à Caen, Caen 1864. L. Serbat, im Congrès archéologique de France, Caen 1908, Bd. I, p. 4. Zur Chronologie: die Apside ist an einen älteren Chor nachträglich angebaut worden, der noch bis zur Höhe des Untergeschosses erhalten ist. Das Datum dieser Veränderung ist nicht überliefert. Die Bauformen weisen auf eine etwas spätere Zeit als die von St. Nicolas, zeigen aber namentlich in den Profilen noch eine deutliche Verwandtschaft mit dieser Kirche, so daß die Wende des XI. und XII. Jahrhunderts als Erbauungszeit angenommen werden kann. 3. Cérisy-la-Forêt: Archives de la Commission des Monuments Historiques, Bd. II, Taf. IV. Ruprich-Robert, l'architecture normande, Bd. I, p. 142. Bd. II, p. 7. André Rhein, l'église abbatiale de Cérisy-la-Forêt im Congrès archéologique de France, Caen 1908, Bd. II, p. 545. Zur Chronologie: die überlieferten Daten für einen Bau im zweiten Viertel des XI. Jahrhunderts können auf die bestehende Kirche keine Anwendung finden. Diese ist sicherlich später als St. Étienne in Caen, der sie nachgebildet ist. Die Bauformen weisen auf die letzten Jahre des XI. Jahrhunderts, s. die richtigen Bemerkungen von A. Rhein, op. cit. p. 546. 4. Lessay. Ruprich-Robert, op. cit. Bd. II, p. 10. E. Lefèvre-Pontalis im Congrès archéologique de France, Caen 1908, Bd. I, p. 242. Monatshefte der Kunstwissenschaft 1911, p. 310. Zur Chronologie: das Kloster wurde gegen 1080 von Richard Turstin Haldup gegründet. Sein Sohn wurde 1098 „medio in choro" beigesetzt. cf. V. Mortet, Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture en France, Paris 1911, p. 253 und Gallia christiana, Bd. XI, col. 919. Es spricht nichts dagegen, die heute bestehende Kirche mit dem hier genannten Bau zu identifizieren, d. h. ihre älteren Ostteile. 5. St. Gabriel cf. Ruprich-Robert, l'architecture normande, Bd. II, p. 3, Taf. 80—82. Die Kirche wird gegen 1130 zu datieren sein, erhalten ist nur Apsis und Chor. 6. St. Georges-de-Boscherville cf. Ruprich-Robert, l'architecture normande, Bd. I, p. 66, Bd. II, p. 10. A. Besnard, Monographie de l'église et de l'abbaye de St. Georges-de-Boscherville, Paris 1899. C. Martin, l'art roman en France, Bd. II, Taf. VI. Die Kirche stammt aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts. 7. Die Kathedrale in Peterborough, cf. John Britton, Cathedral Antiquities, London 1807 ff. Bd. V. — Dugdale, Monasticum Anglicanum, Bd. I, London 1846, p. 344. Thomas Craddock, Peterborough Cathedral, 1874. Der Bau ist gut datiert, man begann mit dem Chor 1118 und beendete ihn 1140. cf. Hugonis Candidi Coenobii Borgensis Historia, ed. Sparke, Historiae Angliae Scriptores, Bd. II, p. 71 ff. The Anglo-Saxon Chronicle, ed. Thorpe, London 1861, Bd. I, p. 383. Andere, aber später abgefaßte Quellen geben die Daten 1117 und 1143. cf. F. Liebermann im neuen Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde, Bd. XVIII = 1893, p. 227 ff. 8. Tournay, Kathedrale, Literatur s. unten.

Das gilt zunächst von der Kathedrale in Tournay und dann von der leider nicht mehr erhaltenen Kirche der Abtei Notre-Dame in Soissons. Mit beiden müssen wir uns etwas näher beschäftigen, bevor wir noch andere Bauten nennen, deren allerdings schon weiterentwickelte Formen doch von jener ursprünglichen Disposition abgeleitet werden müssen. Notre-Dame in Soissons ist älter als die Kathedrale von Tournay, wir beginnen also mit ihr[1]) (Taf. XLVIII.). Zwischen 1797 und 1802 zerstört, läßt sich ihre Gestalt doch aus alten Plänen und Ansichten rekonstruieren, die gerade über die Gestaltung des Chorbaues keinem Zweifel Raum lassen. Dieser war wenig umfangreich, indem er nur aus einer langgestreckten, halbrund geschlossenen Apside bestand. Diese war im Innern in zwei Geschosse aufgeteilt, die etwa gleiche Höhe hatten und über denen wahrscheinlich eine spitze Halbkuppel sich wölbte. Kräftige Horizontalgesimse trennten die Geschosse voneinander und von dem Gewölbe. In beiden Stockwerken war jene Zerlegung der Wände in zwei Schalen durchgeführt, so daß oben und unten ganz schmale Umgänge bestanden, die nach dem Chore zu sich in je elf Arkaden öffneten und deren Rückwände von spitzen Blendbögen geschmückt und von Fenstern durchbrochen waren. Die Reihen der vorderen Arkaturen waren im unteren Geschoß spitz, im oberen dagegen rund. Gedeckt waren die Galerien wahrscheinlich mit kleinen longitudinalen Tonnen, in die die Bögen der Arkaturen gleich Stichkappen einschnitten. Dieser Chor war ein Teil des Baues, der im zweiten Viertel des XII. Jahrhunderts begonnen und vor 1162 beendet wurde. Es wird auf den ersten Blick deutlich, daß wir hier einer Anlage gegenüberstehen, die direkt, ohne weitere Zwischenstufen, von dem Bau der Ste. Trinité in Caen abgeleitet werden kann. Die Übereinstimmung der Apsiden beider Bauten ist in allen wesentlichen Merkmalen so schlagend, daß wir hier nicht weiter dabei zu verweilen brauchen.

In der Kathedrale von Tournay begegnen wir nicht nur einer späteren, sondern auch sehr viel bedeutenderen und dementsprechend modifizierten Anlage, doch ist es auch hier noch ein leichtes, das alte Schema zu erkennen[2]) (Taf. IL.). Von dem Bau des XII. Jahrhunderts besteht hier nur noch das Langhaus und die ausgedehnte Anlage des Querhauses, während der Chor durch einen gotischen Neubau des XIII. Jahrhunderts ersetzt ist. Die Arme des Querhauses schließen mit runden Apsiden, doch unterscheiden sie sich von denen der später am Rhein üblichen Dreiconchenanlagen dadurch, daß sie eine beträchtliche Länge aufzuweisen haben, indem sich zwischen der Vierung und den Apsiden je drei Joche befinden, die zu beiden Seiten in doppelter Reihe von Seitenschiffen begleitet werden (die auf der Ostseite gelegenen sind natürlich beim Chorbau zum Teil vernichtet worden). Die letzten Joche der ersten Seitenschiffspaare im Norden und Süden werden von den Unterbauten der Türme eingenommen, die außen den Ansatz zu Apsiden markieren. Auf letztere allein kann und soll hier näher eingegangen werden, denn es ist natürlich unmöglich, auch nur in

---

[1]) cf. Lefèvre-Pontalis, l'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons, Bd. II, p. 194 ff. Poquet im Bull. Soc. arch. Soissons, Bd. VIII = 1854, p. 191; derselbe, Notre-Dame de Soissons, Paris 1855. Plan von Benard von 1783 im Museum von Soissons, No. 1444. (Abbildung bei Lefèvre-Pontalis, op. cit.) Gemälde von Hoyer, ebendort No. 66. Stiche bei Tavernier, Voyage pittoresque de la France: Soissonais. Paris 1781 — 1796.

[2]) Zu dem, was ich oben p. 53 an Literatur gab, ist hier noch hinzuzufügen: Ernst Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bd. X = 1866, p. 19. Le Maistre d'Anstaing, Recherches sur l'histoire et l'architecture de l'église cathédrale de Notre-Dame de Tournay, Tournay 1842—43. Du Mortier, Étude sur les principaux monuments de Tournay, Tournay 1862. L. Cloquet, Tournay et le Tournaisis Brügge 1906. Die genannten Arbeiten sind veraltet, neuere populäre Führer (cf. E.-I. Soil-de-Noriamé, 1911) können dem Mangel einer brauchbaren Monographie, die dringend nötig ist, nicht abhelfen. An festen Daten ist uns gegeben, nächst der schon genannten Baunachricht von 1140: 1. Weihe der Kirche durch den Reimser Erzbischof Heinrich im Jahre 1171. (SS Bd. VI, p. 444.) 2. Im Jahre 1198 gab Bischof Stephanus eine beträchtliche Geldsumme „in opus maioris ecclesiae, ad formandam decenter testudinem, sive celaturam ipsius ecclesiae“ (cf. Cousin, Histoire de Tournay, Douay, 1619—20, Bd. III, p. 163). 3. Am 8. VI. 1198 Weihe der von Bischof Stephanus soeben erbauten St. Vincentiuskapelle (die Bischofskapelle, neben der Westfront an der Südseite gelegen über einem Verbindungsraum zwischen Kirche und Bischofspalast, cf. die darauf bezüglichen Urkunden bei I. Desilve, Lettres d'Etienne de Tournay, Valenciennes, 1893, p. 325 f. und 357. 4. Neue Weihe der Kirche im Jahre 1213 (cf. Chronica Aegidii Li Muisis, ed. Smet, Recueil des chroniques de Flandre, Bd. II, p. 162). — Am wichtigsten ist das Datum für die genannte Vincentiuskapelle. Diese zeigt bereits hochgotische Formen; das stilistisch viel weniger fortgeschrittene Querhaus muß also älter sein, so daß es bei der Weihe im Jahre 1171 im wesentlichen fertig gewesen sein wird.

Kürze die etwas komplizierte und bisher nur mangelhaft dargestellte Baugeschichte der Kathedrale zu erörtern, so verlockend die Aufgabe auch sein mag.

Die Apsiden im Norden und Süden stimmen im wesentlichen überein. Sie zeigen auf halbkreisförmigem Grundriß einen viergeschossigen Aufbau. Zunächst haben wir unten einen schmalen, nur etwa 2 Meter breiten Umgang. Er wird durch sechs hohe und kräftige Säulen, die durch gestelzte doppelläufige Rundbögen verbunden sind, vom Hauptraum getrennt. Die Rückwand ist von sieben rundbogigen Fenstern durchbrochen, entsprechend der Einteilung in sieben kleine Joche von trapezförmigem Grundriß, von denen ein jedes mit einem Gratgewölbe eingedeckt ist. Im zweiten Geschoß, das gegenüber dem soeben besprochenen nur etwa halb so hoch ist, begegnen wir im großen und ganzen der gleichen Gliederung, also auch hier dem schmalen Umgang mit der vorderen Säulenreihe (Taf. L). Darüber ist ein niedriges Triforium angeordnet, das dem Dachstuhl der Umgänge entspricht. Es ist gerade abgeschlossen mit Vermeidung jeder Bogenstellung bei einer gewissen Häufung der reichgegliederten Stützen, deren Zahl hier verdoppelt ist und die somit dichter aneinander stehen als unten. Die Rückwand des engen Laufganges ist völlig geschlossen. Endlich wird im vierten Geschoß der Aufbau abgeschlossen durch einen Kranz von sieben rundbogigen Fenstern; zwischen ihnen setzen die breiten, einfach rechteckigen Rippen an, die sich im Scheitel des die Apside begrenzenden Gurtbogens treffen und das in sieben Kappen zerlegte Gewölbe tragen.

Wir stehen hier also einer sehr reif entwickelten und relativ komplizierten Erscheinung gegenüber. Das neue liegt zunächst in dem viergeschossigen Aufbau. Doch ist das nicht von sonderlicher Bedeutung, denn schon innerhalb des rein normännischen Kunstkreises war das alte zweigeschossige System zu einem dreigeschossigen entwickelt worden, wie wir es in Cérisy-la-Forêt und der Kathedrale von Peterborough trafen. Wenn der Architekt der Kathedrale von Tournay noch einen Schritt weiter ging, so darf das nicht erstaunen, denn er fand das unmittelbare Vorbild für einen viergeschossigen Aufbau in dem Langhaus, das einer seiner Vorgänger erbaut hatte. Wir brauchen uns also hierbei nicht lange aufzuhalten. Von sehr viel größerer Bedeutung dagegen ist es, wie das alte Motiv der normännischen Apsidengliederung, das in einer einfachen Zerlegung der Wände in zwei Schalen bestanden hatte, hier derart umgestaltet ist, daß aus den schmalen Durchbrechungen der Mauer im ersten und zweiten Geschoß breitere Umgänge geworden sind, die nicht mehr innerhalb der eigentlichen Wandstärke liegen, sondern mit eigenem Dache abgedeckt sind. Ein flüchtiger Beobachter könnte annehmen, jene eigenartige Gestaltung der Umgänge sei nichts anderes als eine Reduzierung des bekannten „Chorumgang"-Schemas. Eine derartige genetische Ableitung wäre indes gänzlich irrtümlich, denn die Dinge liegen hier doch wesentlich anders als bei den „Chorumgängen". Zunächst sind selbst die schmälsten unter ihnen immer noch erheblich breiter als die Umgänge in Tournay. Weiter ist es durchaus die Regel, daß die eigentlichen „Chorumgänge" die Fortsetzung der Chorseitenschiffe sind, mit denen sie stets in deutlichem Zusammenhang stehen, sowohl in den Breiten- wie in den Höhendimensionen, wie das ja der praktische Zweck verlangte. In Tournay dagegen sind die Umgänge der Apsiden völlig für sich gedacht und von den Seitenschiffen der Querhausarme klar abgesondert durch den Unterbau der Türme. Zwar ist überall durch deren Mauern ein sehr enger Verbindungsgang gebrochen, doch schließt eben dessen Enge jede praktische Verwendbarkeit für ein größeres Publikum aus. Wenn diese Durchbrechungen überhaupt ursprünglich sind, was mir sehr zweifelhaft erscheint, so können sie keinen anderen Zweck haben, als den Turmunterbauten durch Zuführung von Licht ihren sonst verließartigen Charakter zu nehmen, zumal wir noch wissen, daß die Umgänge in Tournay gar nicht zum Beschreiten bestimmt waren, sondern zur Aufstellung von Altären.[1]) Die unterschiedliche Behandlung der Apsidenumgänge gegenüber den Seitenschiffen ist besonders auffallend in den Höhenverhältnissen: letztere sind bedeutend niedriger, wofür man bei den „Chorumgängen" vergeblich nach einer analogen Erscheinung suchen wird. Und weiter, wo hätten wir richtige „Chorumgänge" in zwei Geschossen übereinander, die sich mit der Anordnung in Tournay vergleichen ließen? Modifizierte Anlagen dieser Art kommen überhaupt nur

[1]) 1150 Weihe des Katharinenaltars im Nordquerhaus zwischen den Säulen der Apside (cf. Cousin, op. cit. Bd. III, p. 263).

in einigen frühgotischen Bauten Nordfrankreichs vor, wie in St. Germer, Senlis, Noyon und Soissons, für die eigentlichen „Chorumgänge“ aber ist das Fehlen der Tribünen geradezu charakteristisch. Wären sie vorhanden, so könnten sie logischerweise auch nichts anderes sein als Fortsetzungen der Chor- oder Langhaustribünen, wie in den obengenannten Beispielen. Gerade das sind sie in Tournay aber nicht, wo ihr Niveau beträchtlich höher liegt, als das der Querhaustribünen, und sie überhaupt nur zu erreichen sind, nachdem man die Turmtreppen passiert hat. Der allerwesentlichste Unterschied gegenüber den wahren „Chorumgängen“ liegt meines Erachtens aber in dem Fehlen der Kapellen. Ich habe an anderer Stelle auseinandergesetzt[1]), daß gerade die Kapellen zu den historisch wichtigsten Kriterien der eigentlichen „Chorumgänge“ gehören. Sie fehlen während der romanischen Periode niemals, sondern nur ganz an deren Ende und auch da außerordentlich selten. Wo dies aber der Fall ist bei größeren Anlagen — Saint-Saturnin und möglicherweise die Kathedrale von Langres sind dafür die einzigen Beispiele — ist der Umgang sehr breit gestaltet, vermutlich, weil die Nebenaltäre dann noch in diesem selbst Platz fanden, während er in Tournay, wie schon erwähnt wurde, nur sehr eng ist.

Erscheint somit eine Ableitung der Disposition in Tournay aus dem „Chorumgangschema“ als völlig unmöglich, so kann sie im Gegenteil mühelos aus den besprochenen Gliederungen der normännischen Apsiden gewonnen werden, deren Vorbild in der St. Trinité in Caen zu suchen wäre. Man braucht sich nur die gesteigerten Höhenverhältnisse des gewaltigen Kathedralbaues zu vergegenwärtigen, um zu erkennen, daß jene Erweiterung des alten Schemas im Sinne einer Vertiefung der ursprünglich aus den Mauerdurchbrechungen gewonnenen Umgänge eine Forderung der guten Proportionierung war: bei größerer Höhenentwicklung mußte man natürlich auch mehr in die Breite gehen. Da man die Mauerdimensionen nicht ungebührlich steigern wollte, so konnte man diese Breite aber nur dadurch erreichen, daß man die Umgänge mit größerer Selbständigkeit behandelte und sie mit eigenen Dächern dem Hauptraum anfügte. Für diese Entwicklung kennt die mittelalterliche Baugeschichte ihre Parallelen in den Umbildungen, die die Triforien erfuhren: ursprünglich innerhalb der eigentlichen Wandstärke gelegen, wurden sie bei größeren Bauten häufig so erweitert, daß ihre äußeren Abschlußwände hinausgeschoben wurden, wie etwa in der Kathedrale von Amiens.

Es ist also nicht ein eigentlich praktischer Zweck, der den Architekten dazu veranlaßte, jene schmalen Umgänge anzulegen, im wesentlichen folgte er offenbar Erwägungen, deren Erklärung auf rein architektonischem Gebiete zu suchen ist. Er mußte sich sagen, daß eine Apsidenbildung mit kahler Mauer in den unglücklichsten Gegensatz treten würde zu den reichen Gliederungen des Lang- und Querhauses; seine Aufgabe war nur zu lösen, indem er das System der gegliederten Apsiden einführte. Und hier hat er sich als wahrer Meister gezeigt, denn durch die oben charakterisierte Höhendifferenzierung in den Geschoßaufteilungen der Apsiden gegenüber denen des Querhauses ist es ihm gelungen, in den Conchen Bauglieder zu schaffen, die den ganzen Raum beherrschen. Das Auge gewahrt unter ihrem Einfluß weniger die niedrigen und allzu gleichförmigen Pfeilerordnungen des Querhauses, es fühlt sich immer wieder angezogen von den mit ganz ungewöhnlicher Kraft erfüllten, hohen Säulenstellungen der Apsidenumgänge. Die Idee, die bei ihrem Aufbau zugrunde lag, war durchaus die gleiche, die auch die normännische Architektur erfüllte, man wollte die Passivität der Mauer für den optischen Eindruck brechen, indem man ihr eine Reihe von selbständigen und organisch untereinander verknüpften Gliederungen vorlegte. Daß das nicht nur analoge Erscheinungen sind, sondern das wir hier in Tournay — direkt oder indirekt — normännische Einflüsse anzunehmen haben, muß jedem klar sein, der mit der Baugeschichte der pikardischen Grenzgebiete im XII. Jahrhundert vertraut ist, es scheint mir völlig unnötig, hier zu wiederholen, was Enlart darüber treffend ausgeführt hat[2]).

[1]) cf. meine Aufsätze über die „Chorumgänge“ in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft“, 1912, p. 134, p. 358, p. 508. Kleinere kapellenlose Umgänge, wie der der Wipertikrypta in Quedlinburg, können dagegen nicht geltend gemacht werden, denn das sind ganz vereinzelte Fortbildungen der ringförmigen Krypten, ohne jede Bedeutung für die Entwicklung des Typus. Man zitierte früher in England kapellenlose Chorumgänge, doch ist neuerdings auch Francis Bond der Meinung, daß die in der Regel zitierten Beispiele (alter Plan von Westminster und die Kathedrale von Lichfield) unrichtig interpretiert sind (cf. Gothic Architecture in England, London 1906, p. 167).

[2]) cf. Camille Enlart, Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la région picarde, Amiens 1895, p. 3 und 4.

Aber es ist nun auch völlig einleuchtend, daß Bildungen der Art, wie sie in Tournay vorliegen, mit dem Planschema der „Chorumgänge“ leicht eine gewisse Verbindung eingehen konnten. Es mußten hier auf beiden Seiten Assimilationen eintreten. Und gerade diese Tatsache ist von großer Bedeutung, denn hier liegt die Erklärung für eine Reihe von Chor- und Apsidenbildungen, die gegenüber der üblichen Gestaltung der Umgänge mit Kapellenkranz Abweichungen zeigen, deren Ursache in einer Verbindung mit dem besprochenen normännischen Schema zu suchen ist. Hauptsächlich charakterisieren sie sich durch eine gewisse Enge des Umganges, seine relative Selbständigkeit und das Fehlen der Kapellen. Als entwicklungsgeschichtlich interessantes Beispiel kommt hier zunächst der sogenannte Chorumgang von Morienval[1]) in Betracht. Das Interesse an diesem Bau hat sich allein auf das Studium seiner frühen Rippengewölbe beschränkt. Man hat dabei fast ganz übersehen[2]), wie merkwürdig die Anlage des Chores als solche ist. Daß es kein eigentlicher „Chorumgang“ ist, der hier vorliegt, muß ohne weitere Erläuterung, sofern überhaupt einmal darauf hingewiesen ist, klar sein; die große Enge der Anlage, das Fehlen der Kapellen, die vollständige Isolierung von den Seitenschiffen durch die Turmunterbauten zeigen das aufs deutlichste. Wir haben hier, ähnlich wie in Tournay — man vergleiche vor allem auch die Verbindung mit den Türmen —, eine Erweiterung der beschriebenen normännischen Plandisposition der Ste. Trinité in Caen vor uns, bei der nun aber schon die Erinnerung an die eigentlichen „Chorumgänge“ mitbildend gewirkt hat, was besonders darin zum Ausdruck kommt, daß im Obergeschoß die normännische Zerlegung der Wände in zwei Schalen aufgegeben ist — wahrscheinlich wegen der geringfügigen Höhenentwicklung des Baues. Das historische Interesse allgemeiner Art liegt darin, daß wir nunmehr auch an dieser Stelle der Anlage, wo sich die angeblich so frühen und vielumstrittenen Rippengewölbe befinden, ganz unzweifelhaft normännischen Einflüssen auf die Spur kommen, worauf im übrigen auch die dekorativen Elemente, vornehmlich die Verwendung der sogenannten Pfeifenkapitelle (Chapiteaux à godrons) hinweisen. Doch das nur nebenbei, denn wir haben Morienval nur herangezogen, um zu zeigen, wie mannigfache Variationen die normännische Apsisdisposition zuließ, und um in formaler Hinsicht eine gute Zwischenstufe aufweisen zu können, die den Übergang von den rein normännischen Anlagen zu den sogenannten „Chorumgängen ohne Kapellen“ vermittelt.

Diese bilden, wie richtig beobachtet worden ist, in der entwickelteren Frühgotik eine ziemlich geschlossene Gruppe im Norden von Frankreich. Natürlich kann hier auf alle Beispiele nicht näher eingegangen werden, aber ich möchte doch den Irrtum Enlarts richtig stellen, der angab, diese Disposition sei auf einen deutschen Einfluß zurückzuführen[3]). Er dachte dabei offenbar an eine bestimmte Anlage, nämlich die der Kirche S. Maria im Kapitol zu Köln, die an ihren drei Conchen in der Tat Umgänge ohne Kapellen aufzuweisen hat. Aber können diese überhaupt mit den „Chorumgängen verglichen werden? Ist es nicht vielmehr ganz deutlich, daß der Architekt dieser Kirche die eigentlichen „Chorumgänge“ gar nicht kannte und bei der Ausarbeitung seines Dreiconchenplanes Vorbildern folgte, die in der Gruppe der zweischiffigen Zentralbauten zu suchen sind? Ich kann hier nur eine auf die Antike zurückgehende Tradition wiedererkennen, wie sie in rein zentraler Form in San Lorenzo in Mailand und wieder als Dreiconchos in Verbindung mit einem Langhausbau in San Fedele zu Como erscheint, Anlagen, die doch sicherlich nichts mit den französischen „Chorumgängen“ zu tun haben. Ich sehe auch keinen Weg, auf dem die Conchen der Kölner Kapitolskirche dazu gelangen konnten, die französischen Chorumgänge in betreff der Kapellen zu beeinflussen. Denn wie kann man annehmen, daß die französischen Architekten, für die die Kapellen des Umgangs gerade der entwicklungsgeschichtliche Ausgangspunkt und das entscheidende Charakteristikum waren, diese nur deshalb fortließen, weil ein ganz vereinzelt dastehender rheinischer Bau, der aus ganz anderen Voraussetzungen heraus entstanden war, sie nicht hatte? Das ist also sicherlich abzulehnen. Nun beruht aber auf der gleichen Tradition wie S. Maria i. Kapitol auch eine französische Kirche, St.

[1]) Lefèvre-Pontalis, l'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons, I, Taf. V, 14.

[2]) Allein J. Berthelé, Le pseudodéambulatoire de l'église de Morienval, in der Revue de l'art chrétien, 1905, p. 401 ist das aufgefallen, aber er wußte keine Erklärung.

[3]) Enlart, De quelques influences gemaniques dans les premiers monuments gothiques du nord de la France (in den Mélanges Paul Fabre, 1902).

Lucien bei Beauvis, und diese zeigte bereits, wie das in Frankreich ganz verständlich ist, eine Verbindung des von Seitenschiffen begleiteten Dreiconchos mit dem „Chorumgang"schema, indem nämlich der Umgang des Chores mit Kapellen versehen wurde, während der der Querhausarme die alte Form behielt. Man wird zunächst geneigt sein, die kapellenlosen Umgänge Frankreichs eben von dieser Kirche abzuleiten. Daß man damit aber nicht in allen Fällen das Richtige treffen würde, wird die Besprechung der Kathedrale von Tournay zur Genüge gezeigt haben. Denn man kann die besondere Anlage der Querhausconchen in Tournay nicht von St. Lucien in Beauvais[1]) ableiten, wo die kapellenlosen Umgänge, gerade so wie in S. Maria i. Kapitol, die Seitenschiffe des Langhauses in ganz normaler Weise fortsetzen. Will man sich den Gegensatz einmal praktisch klar machen, so denke man an eine Prozession: für diese waren die Querhausseitenschiffe in St. Lucien wie in S. Maria i. Kapitol der gegebene Weg, während die Umgänge in Tournay dafür gar nicht in Frage kommen konnten. Andererseits war die Analogie zwischen dem Grundriß in St. Lucien und dem in Tournay groß genug, um zu einer Art Mischform führen zu können, wie sie in der Tat auch in der Kathedrale von Soissons vorliegt, wo die Anlage im südlichen Querhausarm so gestaltet ist, daß der Umgang hier breiter ist als in Tournay, so daß er praktisch benutzbar war, ohne doch die volle Breite der Seitenschiffe des Langhauses zu erreichen. Man würde sich diese eigentümliche Anordnung nicht erklären können, wenn wir von Tournay oder St. Lucien nichts mehr wüßten. Direkt von Soissons abzuleiten sind dann die späteren Anlagen der Kathedrale von Cambrai und von Notre-Dame-la-Grande in Valenciennes, und auch der Grundriß der Kathedrale von Arras gehört schließlich in diese Entwicklungsreihe[2]). Die Geschichte der Chorumgänge im weitesten Sinne ist in der späteren Zeit also außerordentlich kompliziert. Sie ist aber damit noch keineswegs erschöpft, denn es gibt Anlagen, die noch anders erklärt werden müssen, und vor allem einen Bau, der weder mit St. Lucien noch mit den ganz vereinzelten südfranzösischen „Chorumgängen ohne Kapellen" einen erkennbaren Zusammenhang aufweist, sondern nur dadurch entstanden sein kann, daß die ursprüngliche normännische Disposition, wie sie in der Ste. Trinité in Caen und in Notre-Dame de Soissons vorliegt, eine selbständige Weiterbildung in dem Sinne erfuhr, daß der Umgang noch mehr verbreitert wurde, als das schon die Kathedrale von Tournay und die Kirche von Morienval zeigt. Es ist das die Apsis der Liebfrauenkirche in Maastricht[3]) (Taf. LI und LII). Sie zeigt auf gestrecktem, halbrund geschlossenem

[1]) Die Behandlung bei Rahtgens, S. Maria i. Kapitol zu Köln, p. 147, leidet an dem Fehler, das ihm die wichtigste Monographie für St. Lucien, die auch den größten Teil der erhaltenen alten Zeichnuugen enthält, unbekannt geblieben ist, cf. die Anmerkung oben auf Seite 51. Ich hoffe später in einem besonderen Aufsatz über diese Kirche zu sprechen.

[2]) Für Cambrai: Jules Houdoy, Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai, Paris 1880. — Für Notre-Dame-la-Grande in Valenciennes: Louis Serbat, in der Revue de l'art chrétien 1903 u. 1906. — Für Arras: Aug. Terninck, Essai historique et monographique sur l'ancienne cathédrale d'Arras, 1853.

[3]) Literatur: Sie ist in ihrer Gesamtheit so gut wie unbrauchbar, cf. immerhin: Martin van Heylerhoff im Annuaire de la province de Limbourg, 1827, p. 97 ff. — Gilde de St. Thomas et de St. Luc, Bull des Seances, Bd. XI = 1898. — A. I. A. Flament, Notice sur l'église Notre-Dame à Maastricht, Maastricht 1912. — Zur Chronologie: auffallend irrtümlich ist die Meinung Dehios (D-B, Bd. I, p. 535), der sagt: „offenbar von Heisterbach beeinflußt ist die außerhalb des Ordens stehende Liebfrauenkirche zu Maastricht". (Aus dieser Notiz ist bei Huppertz, Die Abteikirche zu Laach, Straßburg 1913, p. 121 die Liebfrauenkirche eine Cisterzienserkirche geworden!) Die Kirche hat mit Heisterbach gar nichts zu tun, ihre chronologische Stellung ist durch diese Ableitung auch völlig falsch charakterisiert. Wäre sie in der Tat von Heisterbach abhängig, so würde sie etwa gleichzeitig sein mit der Liebfrauenkirche in Roermond, was offensichtlich der bloße Augenschein verbietet. Die Maastrichter Liebfrauenkirche ist in ihrem Langhausbau vielmehr abhängig von der Abteikirche in Rolduc, diese wurde im Mittelschiff 1143 begonnen und war wahrscheinlich 1153 bereits beendet, obwohl eine Weihe erst zu 1209 berichtet wird (cf. Annales Rodenses, ed. SS. XVI, p. 716 und 722). Das Maastrichter Langhaus würde demnach mindestens in die zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts zu setzen sein, nach dem Profil der Deckplatten ist mir die Entstehung um 1170 wahrscheinlich. Der ganze Bau ist höchst eigenartig und war offenbar von Anfang an auf Rippengewölbe angelegt (die heutigen sind eine spätere Restauration). Die Erbauung der Apsis ist unmittelbar der des Langhauses gefolgt, und zwar in zwei Abschnitten, denn das obere Geschoß zeigt einen anderen Architekten am Werke als das untere. Dieses rührt von demselben Meister her, der das große Westwerk von der Servatiuskirche in Maastricht errichtete; hier und dort finden sich völlig gleiche Profile und Basen wie außerordentlich nahverwandte Kapitelle. Das Westwerk der Servatiuskirche ist jünger als die Apsis derselben Kirche, die ihrerseits in vieler Hinsicht mit der des Bonner Münsters verwandt ist. Da letztere um 1160 entstanden ist (cf. Rh.

Grundriß einen zweigeschossigen Aufbau mit ziemlich schmalen Umgängen. Diese sind oben und unten von dem eigentlichen Chorbau getrennt durch neun rundbogige, auf Säulen oder auf gegliederten Pfeilern ruhende Arkaden. Horizontale Gesimse trennen die Geschosse voneinander wie von dem Gewölbe, das aus einer einfachen Halbkuppel besteht. Die Umgänge zeigen entsprechend der Stützenstellung ihrer Vorderseite an der Rückwand eine Reihe von Fenstern; eingedeckt sind sie durch Gratgewölbe, die von Gurten getragen werden. Die Eigentümlichkeiten dieser Anlage bestehen in folgendem: der Umgang kann nicht als Fortsetzung der Seitenschiffe betrachtet werden, da er, abgesehen von der viel geringeren Breite, zusammen mit der Apsis über einer Krypta nicht unbeträchtlich höher liegt als Querhaus und Seitenschiffe; das zweite Geschoß des Umganges entspricht keiner Tribünenanlage im Lang- oder Querhause, sondern steht ganz isoliert da. Das sind Dispositionen, die weder mit der Kölner Kapitolskirche noch mit St. Lucien bei Beauvais in Beziehung stehen und nicht von dort abgeleitet werden können. Während die Umgänge in Köln wie in St. Lucien als die einfache Fortsetzung der Seitenschiffe erscheinen, mit denen sie gleiche Breite und Höhe haben, sind es nur ganz enge Arkaden, die in Maastricht den erhöhten Umgang in Beziehung zum Querhaus setzen, und sehr wahrscheinlich fehlten hier sogar die Treppenstufen (heute moderne Eisenstufen, aber auch nur auf der Nordseite), so daß der Umgang — ähnlich Morienval — nur von der Apsis zu betreten war. Vor allem aber ist die zweigeschossige Anlage des Umganges hervorzuheben. Hierfür konnte die Kölner Kirche und St. Lucien ebensowenig ein Vorbild bieten, und in Maastricht ist diese Anordnung um so auffallender, als sie offenbar keinerlei praktischen Zwecken ihre Entstehung verdankt, da der obere Umgang nur eine Verbindung herstellt zwischen den auch einzeln sehr wohl zugänglichen Türmen. Gerade diese Zweigeschossigkeit der Apsis verrät nun ihren historischen Ursprung, denn wir sahen ja, daß diese eine sehr wesentliche Eigentümlichkeit der nordfranzösisch-normännischen Anlagen ausmacht, während sie sich bei den eigentlichen „Chorumgängen“ in dieser Art gar nicht findet. Und wenn wir diesem Hinweis folgen, so fällt uns sofort die große Verwandtschaft der Maastricher Apsis mit der der Liebfrauenkirche in Soissons auf. Beide zeigen, vom Langhaus aus gesehen, ein fast völlig gleichartiges System des Aufbaues; in dieser Hinsicht besteht der Unterschied allein darin, daß wir in Soissons je elf, in Maastricht je neun Arkadenstellungen haben, eine Eigentümlichkeit, die beide Bauten aber eher einander nähert, als sie trennt, denn eine solche Häufung der Teilungen ist sonst ganz ungewöhnlich, war doch hier die Fünf- oder Siebenzahl die Regel. Zwischen der Anlage in Soissons und der in Maastricht bleibt somit im ganzen betrachtet als wesentliche Verschiedenheit einzig die größere Breite des Umganges bestehen, was aber, wie wir sahen, keinen prinzipiellen Gegensatz darstellen kann, zumal ja die Anfänge einer Entwicklung in dieser Richtung bereits in Tournay und Morienval zu konstatieren waren. Die genannten Bauten zu Maastricht und Soissons zeigen somit besondere Eigentümlichkeiten, die einen unmittelbaren Einfluß der französischen Kirche auf die limburgische wahrscheinlich machen; jene ist wohl noch vor Mitte des XII. Jahrhunderts entstanden, diese etwa gegen Ende der achtziger Jahre. Im Vergleich zu den französischen Bauten ist die Maastrichter Kirche nach ihrer chronologischen Stellung retardatär, was durch ihre geographische Lage und die Zugehörigkeit zur Maasschule genügend begründet ist. Sie ist für uns ein äußerst wertvolles Monument, da ihre Apsis letzten Endes auf Grund der normännischen Apsidengliederung entstanden ist [1]).

Bd. V, 3, p. 57), so ergibt sich aus allen diesen Beziehungen, daß die Apsis der Liebfrauenkirche in Maastricht um 1180 zu datieren ist. Der Bau des Obergeschosses mag sich bis gegen 1190 hingezogen haben. Die hier verwendeten Profile und Kapitellformen lassen bereits den Meister der großen Südvorhalle der Maastrichter Servatiuskirche vorausahnen.

[1]) Der Meister des unteren Geschosses dieser Apsis hat deutlich normännische Einflüsse erfahren, sie treten an dem von ihm herrührenden Westwerk der Servatiuskirche in Erscheinung: im Innern treffen wir im Laufgang des oberen Geschosses eine pyramidal geordnete dreifache Bogenstellung, bei der das Abfassen der Kanten unterhalb des mittleren Bogens mit einer kleinen Säule eine charakteristisch normännische Bildung ist (cf. Peterborough), ferner sind an den Westtürmen Fensterformen verwandt, die sich ebenso am Vierungsturm von St. Georges-de-Boscherville und in den Tribünenöffnungen der Kirche in Romsey finden, es ist nämlich das Bogenfeld über den Fensterarkaden durchbrochen worden und eine kleine Säule mitten hinein gestellt.

Diese Diskussion mag uns scheinbar weit von unserem eigentlichen Thema fortgeführt haben, ich bin aber darauf eingegangen, um zu zeigen, zu wie mannigfachen Umbildungen sich das ursprünglich so einfache normännische Motiv darbot, und weil die Untersuchung hierüber uns unwillkürlich von der Normandie fort nach Osten führte, dem Rheine näher. Wir haben dabei Gelegenheit gehabt, in die künstlerischen Zustände Belgiens während des XII. Jahrhunderts einen äußerst lehrreichen Einblick zu tun. Was uns hier besonders auffallen mußte, war der unverkennbare französische Einfluß, der sich bis nach Maastricht verfolgen ließ. Andererseits treffen wir hier auch auf rheinische Einwirkungen. Das ist so allgemein bekannt, daß ich mich in diesem Falle eines besonderen Nachweises enthoben fühle und es als genügend empfinde, auf die einschlägige Literatur zu verweisen[1]). Nur sei eben dieser Doppelcharakter der belgischen Kunst des XII. Jahrhunderts nachdrücklich hervorgehoben; er scheint mir so wichtig, daß wir noch einen Augenblick dabei verweilen wollen. Ein Gebiet mit einer derartigen künstlerischen Physiognomie mußte zweifelsohne besonders geeignet dazu sein, zwischen französischer und rheinischer Kunst zu vermitteln und empfangene Anregungen nach beiden Seiten weiterzugeben. Ist es doch einleuchtend, daß Bauformen französischer Provenienz die rheinischen Architekten eher zur Nachahmung reizen mußten, wenn sie auf belgischem Boden eine Umstilisierung erfahren hatten, die den deutschen Ideen ebenfalls entsprach oder sogar mit deutschen Lehnformen bewirkt war, hätten sich diese auch auf nichts anderes erstreckt, als auf das dekorative Gewand.

Um ein schon bekanntes Beispiel noch einmal zu nennen, so können wir in der Apsis der Maastrichter Liebfrauenkirche eine solche Formenmischung gut verfolgen. Das Französische tritt nur gemäßigt auf: der Architekt hat den Spitzbogen, den Notre-Dame in Soissons schon zeigte, nicht angenommen, die Profilierung der Bögen selbst in ihrem einfachen rechteckigen Schnitt ist ganz unfranzösisch, ebensowenig wären in Frankreich damals diese Basen und Deckplatten denkbar, alles Dinge, die dem typisch rheinischen Geschmack durchaus entsprechen. Die Kapitelle zeigen die am Rhein gleichfalls übliche Grundform, den niedrigen, abgeschrägten Block, wie er beispielsweise in Bonn und an der Kölner Gereonskirche zu finden ist. Ihre Ornamentik ist schwieriger unterzubringen: auf alle Fälle ist sie ganz unfranzösisch. So zeigen einzelne Stücke in der älteren Gruppe des unteren Geschosses — eines von ihnen zeigt die Künstlersignatur des Heimo — eine ganz unentwirrbare Rankenverschlingung mit einzelnen Tieren und nackten Figuren an den Blockecken, jeder Franzose würde das durchsichtiger und einfacher stilisiert haben, während diese Formen durchaus im Geschmack der heimischen Tradition waren, für die sich verwandte ältere Stücke in der Rolducer Krypta (Taf. LIII) nachweisen lassen. Trotz alledem kann, wie ich zeigte, der französische Ursprung der architektonischen Ordnung als solcher gar nicht zweifelhaft sein. Ihre Einkleidung in eine Formensprache, die den rheinischen Architekten geläufig war, konnte ihre Verbreitung sicherlich nur fördern. Man wird sich also nicht wundern dürfen, fände man auch am Rhein selbst architektonische Formen französischer Herkunft von der gewohnten rheinischen Ornamentik bekleidet. Es würde das nur schließen lassen, daß man am Rhein das Neue erst aus zweiter Hand erhielt, nachdem es dem heimischen Geschmacke gemäß eine gewisse Umbildung erfahren hatte.

Ich fasse das Gesagte nun noch einmal in Kürze zusammen: Es ist gezeigt worden, wie eine den Apostelapsiden aufs nächste verwandte Gliederung sich in der Normandie entwickelte als sicherlich autochthone Schöpfung, wie diese erweitert und umgebildet über die engen Grenzen des Ursprunggebietes weit hinaus Verbreitung fand bis nahe vor die Tore von Köln, und zwar in rheinischer Anschauungsweise stark angenäherter Formensprache. Noch ist es nicht Zeit, daraus Schlüsse zu ziehen; aber ich glaube, es liegt hier ein Sachverhalt vor, der zu dem Ergebnis berechtigen könnte, daß auch in Köln normännisch-französische Einflüsse anzunehmen seien. Doch sehen wir uns erst die Verhältnisse in der Lombardei an!

---

[1]) cf. besonders R. Lemaire, Les origines du style gothique en Brabant, Bd. I, Brüssel 1906, und das ältere Buch von Schayes, Histoire de l'architecture en Belgique, Brüssel, s. d.

B. Die Apsis von San Fedele in Como.

Ganz anders als in der Normandie liegen die Verhältnisse in Oberitalien. Konnten wir dort die Apsidengliederungen als Teile eines bestimmten künstlerischen Systems nachweisen und infolgedessen zahlreiche Beispiele in mannigfachen Variationen nennen, so treffen wir sie hier nur ein einziges Mal. Und wir werden sehen, wie diese Isolierung ihre Ursache darin hat, daß gewisse anormale Umstände zwangsweise zu ihrer Bildung geführt hatten. Sie ist hier also nicht das Ergebnis freier Schöpfung auf Grund künstlerischer Erwägungen, sondern nur eine in der Not gewählte Disposition.

Die Kirche San Fedele zu Como[1]) (Taf. LIV—LVI), die unsere Apsidengliederung aufweist, gehört zu den bekannteren Gebäuden des Mittelalters. Sie ist meist im Zusammenhange mit der Kölner Kapitolskirche genannt worden — so auch zuletzt noch von Rahtgens in seiner Monographie dieses Baues. Nichtsdestoweniger sind über ihre Baugeschichte die bedenklichsten Irrtümer verbreitet. So hat man eine Reihe von Hypothesen ins Feld geführt, um den anormalen Plan der Kirche zu erklären. Ich will hier kurz darauf eingehen, da die dabei zu behandelnden Fragen uns aufs stärkste interessieren. Der Plan der Kirche stellt die Verbindung eines zweischiffigen Zentralbaues mit einem basilikalen Langhaus dar — wenigstens im Prinzip. Um eine etwas in der Richtung der Längsachse des Baues gestreckte Vierung gruppieren sich im Norden und Süden fünfseitig gebrochene Conchen, die beide von einem Umgang begleitet werden, dessen Außenwand mancherlei Unregelmäßigkeiten aufzuweisen hat, grundsätzlich aber einen Teil eines Polygons von doppelter Seitenzahl darstellt. Im Westen schließt sich an die Vierung ein dreischiffiges Langhaus an, das vier Joche hat. Im Osten ist die zu vermutende zentralisierende Anordnung durchbrochen: man würde hier eine Grundrißgestaltung erwarten gleich der auf der Nord- und Südseite der Vierung, d. h. eine polygonale Conche mit Umgang. Statt dessen ist dem Bau hier nach einem schmalen Joch, das den Umgängen der Querhausconchen entspricht, eine einfache fünfseitige Apsis angefügt, die zu beiden Seiten, dort, wo eigentlich der Umgang ansetzen sollte, von kleinen, innen halbrund und außen platt geschlossenen Apsiden begleitet wird. Das ist sicherlich eine merkwürdige Anordnung; es hat denn auch nicht gefehlt, daß Dehio erklärte[2]), die vorhandene Apsis sei an Stelle eines ursprünglich vorhanden gewesenen zweischiffigen Conchenbaues getreten. Rahtgens, der es leider versäumt hat, sich den Bau persönlich anzusehen[3]), hat diese Meinung akzeptiert, trotz der sehr ausführlichen Darlegungen Darteins, der angab, die Kirche sei in ihrer Ostpartie als ein vollkommen einheitlicher Bau zu betrachten. Nach einer eingehenden Untersuchung des Bauwerkes muß ich mich durchaus auf die Seite Darteins stellen, es ist absolut irrtümlich, die östliche Apsis für einen späteren Anbau an die Nord- und Südconchen zu erklären. Auch hat Dartein vollständig recht, wenn er angibt, daß jene merkwürdige Trennungsmauer im nördlichen Umgang, die mit der Portalanlage im Nordosten zusammenhängt, gleichzeitig mit dem Bau der Kirche aufgeführt sei. Denn es ist nicht nur unmöglich, außen oder innen an den in Betracht kommenden Stellen irgendwelche Baunähte zu erkennen, die die Annahme eines späteren Anbaues der Ostapsis rechtfertigen könnten, vor allem sind die Profile der Deckplatten und Basen, die Natur des verwendeten Materials und seine Bearbeitung an allen hier in Frage kommenden Teilen des Baues durchaus als gleichzeitig anzusehen. Und wenn die Disposition eine anormale ist, so kann das sehr wohl in rein äußeren Gründen seine Ursache haben, was denn auch offenbar der Fall ist. Die Kirche San Fedele liegt nämlich mit ihrer Ostseite so unmittelbar an der Hauptstraße von Como, daß jede weitere Verschiebung nach Osten die Straße sperren würde. Diese führt vom See zum Markt und Dom, dann von hier an San Fedele und dem Municipio vorbei zur andern Seite der Stadt; wir haben durchaus keinen Grund anzunehmen, daß der Straßenzug zur Zeit der Erbauung der Kirche ein anderer war, zumal die erwähnte östliche Portalanlage der Kirche direkt darauf hinweist.

[1]) Wirklich grundlegend im besten Sinne ist die Behandlung dieses Baues bei F. de Dartein, Étude sur l'architecture lombarde, Paris 1865—1882, p. 345 ff.

[1]) D-B, Bd. I, p. 57 und 154.

[2]) Rahtgens, S. Maria im Kapitol zu Köln, Düsseldorf 1913, p. 141 ff. Auf eine Wiedergabe der Gründe von Rahtgens kann verzichtet werden, da er selbst angibt, die Kirche nicht persönlich zu kennen.

Diese anormale Disposition des Grundrisses ist es auch, die jene in Italien sonst ganz ungewöhnliche Anordnung des Aufrisses der Ostapsis bedingt hat, die uns hier beschäftigen soll. Um sie zu verstehen, müssen wir zunächst den allgemeinen Aufriß der Ostanlage näher ins Auge fassen. Die Kirche ist im Innern heute zum größten Teile durch eine Verkleidung des XVII. Jahrhunderts gröblich entstellt, doch ist an den wesentlichen Dispositionen nichts geändert worden. Die Nord- und Südconche, die sich zu beiden Seiten direkt an die Vierung anlegen, haben einen zweigeschossigen Aufbau: ein sehr niedriges Erdgeschoß, das von den gegen den Umgang sich öffnenden Arkaden gebildet wird, die auf gegliederten Pfeilern ruhen, und darüber ein etwa um ein Drittel höheres Obergeschoß, das in gleicher Anordnung wie unten einen oberen Tribünenumgang begrenzt. Eine fünfseitig gebrochene Halbkuppel deckt jede der Conchen ein. Zu beachten ist hier die verschiedene Bildung der Geschoßhöhen. Sie verrät einen äußerst geschickten Architekten. Indem er nämlich das untere Geschoß nur sehr niedrig gestaltete, gab er dem Auge des Betrachters kaum einen Einblick in die Seitenschiffe, wodurch vermieden wurde, daß die umganglose Ostapside allzu störend aus dem Ganzen herausfällt. Die oberen Tribünen waren wenigstens in ihrer optischen Wirkung, wie wir gleich sehen werden, leichter zu ersetzen. Bei der Bildung des Aufrisses ist also auf den anormalen Ostabschluß Rücksicht genommen worden in einer Form, die in vorzüglicher Weise ihren Zweck erfüllt, denn man hat beim Eintritt von Westen her zunächst durchaus den Eindruck, drei einfache Conchen vor sich zu haben. Sollte nun diese Überwindung der durch die örtlichen Verhältnisse bedingten, ungünstigen Grundrißgestaltung eine vollkommene sein, so mußte der Architekt natürlich Sorge tragen, die Ostapsis mit einer Gliederung zu versehen, die Umgang und Tribünen wenigstens äußerlich ersetzen konnte. Er gab also auch dieser zwei Geschosse, von denen das untere mit Nischen ausgestattet wurde, das obere dagegen einen schmalen Laufgang mit vorgestellten Stützen erhielt. Der Anblick dieser stark plastischen, mit scharfen Licht- und Schattenkontrasten arbeitenden Gliederung ist wohl geeignet, wenigstens annähernd den Eindruck der durch die doppelten Umgänge bedingten Durchbrechungen der Querhausconchen nahe zu kommen. Wir sehen also, wie diese den Apostelapsiden so ähnliche Gestaltung des Aufrisses in den ganz besonderen Bedingungen eines einzelnen Bauwerkes ihre Erklärung findet. Dabei ist der Künstler von S. Fedele nicht so vorgegangen, daß er es auf eine grob imitierende Täuschung anlegte, ganz im Gegenteil, er begnügte sich mit einer frei variierten Wiederholung der Grundgedanken, die im Aufbau der beiden anderen Conchen zum Ausdruck kommen, und gestaltete diese den besonderen Bedingungen der Ostapside entsprechend. So ist das Obergeschoß hier niedriger als in den Seitenconchen, zwischen sich und der Wölbung noch Platz lassend für eine Reihe ganz kleiner Fenster, und auf dem Laufgang stehen nicht schwere Pfeiler, sondern leichte Säulen, ähnlich wie in den normännischen Apsiden.

So gleichartig diese Gliederung nun auch derjenigen von S. Aposteln scheinen mag, in ihrer inneren Struktur ist doch ein deutlicher Unterschied vorhanden. Während nämlich in S. Aposteln wie in den normännischen Apsiden von St. Nicolas und der Ste. Trinité zu Caen die Wölbung direkt auf den Bogenstellungen des Laufganges aufruht, die zumeist in die Wölbungen wie Stichkappen eingreifen, befindet sich hier ein hohes Mauerstück zwischen der Wölbung und dem Laufgang, so daß dieser also nicht so unmittelbar zur Zerlegung der Druckkräfte herangezogen ist, wie in S. Aposteln. Die dabei zugrunde liegende Konstruktionsidee ist als solche ihrem statischen Sinn nach nicht direkt verschieden von der in Köln und in der Normandie angewandten, aber sie ist weniger kühn. In der Hauptsache ist also der optische Eindruck ein anderer, da eine direkt von Freistützen getragene Halbkuppel viel leichter und freier wirkt, als wenn sie auf einer nur in ihren unteren Teilen durchbrochenen Mauer ruht. Mit diesem optischen Eindruck ist aber die Empfindung des „Organischen“ insoforn unmittelbar verknüpft, als bei der normännischen und rheinischen Konstruktion Decke und Wand in bei weitem deutlicherer und enger „verwachsener“ Beziehung stehen. Dagegen tritt eine konstruktiv wesentlich verschiedene Anordnung erst bei einer Vergleichung der Querschnittsverhältnisse zutage. Die Zwerggalerie, die in Köln höher liegt als der Gewölbekämpfer, befindet sich in Como, wo sie ebenfalls vorhanden ist, unter diesem, so daß sie nicht als Auflast wirken kann, sondern nur als eine dekorativen Zwecken dienende Erleichterung der Mauer.

Im ganzen betrachtet ist die Apsisgliederung von San Fedele also als ein Ausweg zu betrachten, der dem Mangel wirklicher Räumlichkeit abhelfen sollte, bei dem somit weniger eine organische Durchbildung des Wandkörpers um ihrer selbst willen im Sinn der normännischen Bauten angestrebt war, als eine plastische Belebung der Flächen zur Anpassung an räumlich kompliziertere Gebilde. Wenn man mir einen nicht ganz passenden Vergleich gestatten will, so lag die Veranlassung zu ihrer Bildung in einem Bestreben, das in späterer Zeit zu den in Italien so beliebten Scheinarchitekturen geführt haben würde; eine gewisse Berechtigung zu dieser Gegenüberstellung wird man auch nicht verkennen können, wenn man sich der feinen Beobachtung Riegls entsinnt[1]), der einmal ausführte, daß die mit realen Mitteln arbeitende Plastik gegenüber den mehr abstrahierenden Künsten der Zeichnung und Malerei die primitivere Kunststufe darstelle.

Wenn wir also die Veranlassung, die zur Bildung der Apsisgliederung von San Fedele führte, feststellen konnten, so bleibt nun doch noch die Frage offen, ob hier eine im gewissen Sinne spontane Schöpfung vorliegt, oder ob der Architekt sich dabei an bestimmte Vorbilder anlehnte. San Fedele ist ein Bau aus dem dritten Viertel des XII. Jahrhunderts[2]). Dartein, dem die Apsis schon aufgefallen ist, glaubte, daß hier ein fremder Einfluß vorliege, und erklärte, der Künstler habe sich von der Kölner Kirche S. Aposteln inspirieren lassen. Als Dartein schrieb, hielt man in Frankreich S. Aposteln noch für einen Bau aus dem Anfang des XI. Jahrhunderts, was nicht sonderlich erstaunen darf, da dieselbe Meinung dort sogar noch 1895 vertreten wurde[3]). Wir haben hier natürlich nur zu berücksichtigen, daß Dartein also an eine eigene Entstehung des Motives innerhalb der lombardischen Architektur nicht glauben wollte. Unter Berücksichtigung der wahren chronologischen Verhältnisse müßten nun diejenigen, die erklären, eine bestimmte künstlerische Form werde nicht zweimal erfunden, einen normännischen Einfluß in Como annehmen, da die normännischen Apsiden zweifelsohne älter sind, oder sie müßten für beide eine gemeinsame Quelle ausfindig machen. Dieselbe Form kommt nun aber, soweit die Denkmäler des Abendlandes und Orients publiziert sind, nicht wieder vor, so daß man bei der zweiten Annahme an eine in zwei verschiedenen Gegenden gleichmäßig erfolgte Umbildung aus älteren, nicht einmal prinzipiell verwandten Formen glauben müßte, die aber ebenfalls nur mit großer Gewaltsamkeit herangezogen werden könnten. Wir sehen uns hier also in die schwierigsten Fragen der Kunstgeschichte verwickelt, die bei dem vorliegenden Material kaum zur Zufriedenheit aller gelöst werden können. Trotz dieser Gefahr möchte ich meine Meinung hier näher präzisieren.

Zunächst ist es wichtig zu betonen, daß die Formen in Como und in der Normandie keineswegs die gleichen sind, ich habe mich deshalb oben bemüht, vor allem darzulegen, wie beide Male sehr verschiedene Ideen zugrunde liegen, die eine wesentlich aus einem tektonisierenden Triebe heraus um ihrer selbst willen gestaltend, die andere nur unter dem besonderen Zwange äußerer Verhältnisse. Würde nun auch dieser Umstand für die Annahme normännischer Einflüsse zu sprechen scheinen, so fehlen doch andrerseits die unerläßlichen Zwischenstufen, die sie erst wirklich begründen könnten. Man könnte ja daran denken, daß lombardische Künstler, die in Belgien gearbeitet haben — an solchen hat es ja sicherlich nicht gefehlt (cf. die Krypta von Rolduc, die Utrechter Marienkirche) —, die neue Form von dort mitbrachten; an sich nicht unmöglich, ist eine solche Annahme doch unwahrscheinlich, weil wir keinen Beweis dafür haben, daß schon um die Mitte des Jahrhunderts unsere Apsidenform in Belgien bekannt war (Tournay ist annähernd gleichzeitig mit San Fedele). Es gibt nun freilich Forscher, die überhaupt einen ganz umfassenden und direkten Einfluß der normännischen Architektur in der Lombardei annehmen, vor allem O. Stiehl[4]), doch sind das Hypothesen, die völlig unbewiesen sind und auch durchaus abgelehnt werden müssen. Gerade weil alle analogen Beispiele

[1]) Alois Riegl, Stilfragen, Berlin 1893, p. 1 und 2.

[2]) Ich schließe mich hier im wesentlichen der Datierung von Dartein an, cf. op. cit. p. 346, 363. Ein Vergleich der mit dem Bau gleichzeitigen Skulpturen des Nordostportals mit den Mailänder Arbeiten, die um 1170 zu datieren sind (Reliefs der Porta Romana etc.), macht das so gut wie sicher.

[3]) cf. Enlart, Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la région picarde, Amiens 1895, p. 121.

[4]) cf. O. Stiehl, Der Backsteinbau romanischer Zeit besonders in Oberitalien und Norddeutschland, Leipzig 1898, p. 51 ff.

fehlen und der Fall vereinzelt dastehen würde, muß meines Erachtens ein normännischer Einfluß in Como als ausgeschlossen erachtet werden.

Andererseits berechtigt auch nichts zu der Annahme, daß die Normannen ihre Apsidengliederung aus einem anderen Kunstkreise übernommen hätten. Wenn irgendeine, so erscheint gerade diese Kunst in ihren wesentlichen Ideen als autochthon. Konnten wir doch zeigen, daß die Gliederung der Apsiden nur als Teil eines die ganze Architektur durchziehenden Prinzips angesehen werden kann, dessen langsame und zielbewußte Entwicklung sehr wohl zu verfolgen ist, wie wir ebenfalls sahen. Bei jedem Vergleiche mit äußerlich scheinbar ähnlichen Bildungen der älteren Kunst stellt sich sofort die Unmöglichkeit heraus, hier die Quellen suchen zu wollen. In Betracht käme dafür überhaupt nur die spätantike Architektur in byzantinischer Umbildung. Hier kommen in den Exedren der Zentralbauten und Kuppelbasiliken zweigeschossige Nischen apsidenähnlicher Bildung freilich vor, aber es bestehen gegenüber den normännischen Anlagen hier die fundamentalen Unterschiede, daß sie erstens keine Laufgänge kennen, sondern stets weite Nebenräume hinter sich haben, deren äußere Umfassungsmauer in keinem konzentrischen Zusammenhange mit der Nischenwand steht, infolgedessen auch eine Zerlegung der Mauer in zwei Schalen gar nicht vorhanden ist, und daß zweitens dies so wesentlich anders geartete byzantinische System überhaupt nur im Zusammenhang mit dem Gewölbebau erklärt werden kann, während die entscheidende Eigenart der normännischen Entwicklung des Motives darin liegt, daß sie sich zunächst innerhalb des flachgedeckten Basilikabaues vollzog. Übertragungen von Bauformen können sich aber naturgemäß nur dann vollziehen, wenn überhaupt irgendein Anknüpfungspunkt vorhanden ist, nicht aber zwischen zwei so diametral entgegengesetzten Anschauungsweisen. Man wird mir sicherlich zugeben, daß das zugrunde liegende Prinzip hier und dort völlig verschieden ist, mir aber doch vielleicht entgegenhalten, daß immerhin die äußere Form, d. h. die von Säulen und Bogenstellungen getragene Halbkuppel gleich sei. Zweifelsohne ist sie das, aber das Motiv der von Arkadenstellungen durchbrochenen Wand ist überall in der christlichen Architektur verbreitet, man hatte wahrlich nicht nötig, es in Byzanz oder Ravenna zu suchen. Ich bin also völlig überzeugt davon, daß die normännische Architektur auf Grundlage des allen Schulen gemeinsamen basilikalen Schemas mit durchaus eigenen Ideen arbeitete, was sie auch allein befähigen konnte, die Grundlagen eines neuen Stiles zu schaffen. Es ergibt sich daraus, daß für die normännischen Apsiden und die von San Fedele in Como auch keine gemeinsame Quelle gefunden werden kann. Letztere bliebe somit auch in ihrer isolierten Stellung innerhalb der mittelalterlichen Architektur bestehen. Das ist ein Gedanke, der für mich nichts irgendwie Befremdendes hat, da eben die Verhältnisse, unter denen der Bau entstanden ist, zu ungewöhnlichen Formbildungen Veranlassung geben mußten. Vergegenwärtigt man sich diese äußeren Bedingungen richtig, so erscheint die Leistung des Architekten zwar als eine höchst geschickte, aber keineswegs als eine außerordentliche oder gar unerwartete. Das wäre erst dann der Fall, wenn jede besondere Veranlassung fehlen würde, wie das eben in der Kölner Apostelkirche vorliegt, wo wir deshalb auch von vornherein einen fremden Einfluß vermuten mußten.

Denn was die Apostelkirche auszeichnet und ihren besonderen ästhetischen Wert darstellt, ist der Umstand, daß jene Apsisgliederungen mit vollstem künstlerischen Bewußtsein gehandhabt erscheinen, lediglich um ihrer rhythmischen Ordnung und ihres tektonischen Charakters willen. Wir erkannten, daß diese Idee nicht ohne alle Vorstufen plötzlich in so hoher Vollendung am Niederrhein auftauchen konnte. Wenn wir jetzt die Ursprungsfrage ihr gegenüber wiederholen, so muß es klar sein, daß sie von dem deutschen Architekten auch nur von dorther aufgenommen werden konnte, wo sie eben als Ausdruck eines künstlerischen Bewußtseins auch wirklich vorhanden war. Es wäre unverständlich, wenn die ganz zufällige, einmalige Lösung in Como gleich ein so hohes künstlerisches Können ausgelöst haben sollte. Gerade unsere Erkenntnis, daß für die Apostelkirche eine längere künstlerische Tradition vorauszusetzen ist, schließt es aus, in der durchaus vereinzelten, unter besonderen Bedingungen äußerer Art entstandenen Apsis von San Fedele das Vorbild zu suchen. In diesem Fall bliebe die Kölner Kirche doch unerklärt. Eine architektonische Denkungsart von der Reife, wie sie in S. Aposteln verkörpert ist, verlangt ein bestimmtes Wachstum, für das die Bedingungen

einzig und allein dort gefunden werden können, wo verwandte Gliederungen als Ausdruck einer höchst lebendigen architektonischen Idee geschaffen und allmählich weiter entwickelt waren. Also nur in dem von normännischen Gedanken genährten Boden des belgisch-französischen Kunstkreises können die Gliederungsformen der Kölner Apostelkirche ihre wahren Wurzeln haben.

Wenn das als erste intuitive Entscheidung gilt, so will das nun im einzelnen näher präzisiert werden.

C. Die Herkunft der Apsidengliederung von S. Aposteln.

Wir haben Normandie und Lombardei gegenübergestellt: hier ein ganz vereinzelter Fall, dort ein breiter Strom künstlerischer Ideen, dessen Wellen sich bis an die Grenzen der Kölner Diözese verfolgen ließen. Die äußeren Bedingungen für eine Übertragung der in Frage stehenden Gliederungsformen aus dem normännischen Kunstkreise sind somit in weitgehendem Maße erfüllt, indem sich hier ihre allmähliche Fortpflanzung über den belgischen Boden erkennen ließ. Diese Art der Vermittlung, die also nur eine indirekte wäre, würde erklären, warum wir in S. Aposteln an den dekorativen Bildungen der Kapitelle und Profile keine spezifisch normännisch-französischen Formen nachweisen können, sondern hier und dort nur den gleichen Baugedanken der tektonischen Wandgliederung in seinen wesentlichen Zügen. Es wäre also die ganz natürliche Werbungskraft einer architektonischen Idee, die den Anstoß zu einer neuen Entwicklung am Niederrhein gegeben haben würde. Wollte man dagegen an eine Ableitung aus Como denken, so müßte man eine im Vergleich zu dem eben Ausgeführten durchaus zufällige Tatsache annehmen; denn nach dieser Richtung fehlen alle vermittelnden Glieder derselben Formgattung und alles hinge von der Person des Architekten ab, bei dem eine besondere Kenntnis des Baues von San Fedele vorauszusetzen wäre. Diese allgemeinen Umstände sprechen zunächst durchaus für eine Herleitung aus Frankreich, auf einem in diesem Falle ganz nahe liegenden Wege. Wenn ich trotzdem das Bedürfnis fühle, diese einfachste Erklärung des historischen Prozesses, die an sich wohl genügend für sich selbst spricht, näher zu begründen, so geschieht das nur, um Einwendungen, die zugunsten eines angeblich von Como kommenden Einflusses gemacht werden könnten, zu entkräften. Diese könnten sich zunächst auf Einzelheiten erstrecken. So wird man die Verwandtschaft des Grundrisses zwischen San Fedele und S. Aposteln heranziehen wollen — sicherlich mit wenig Erfolg, denn einmal ist die Ähnlichkeit nur eine entfernte, da S. Aposteln den einfachen Dreiconchenplan zeigt, während dieser in Como ähnlich S. Maria im Kapitol durch die Hinzufügung der Umgänge kompliziert ist, und dann wäre für den Plan von S. Aposteln als nächstliegende Analogie nicht erst ein lombardisches Vorbild heranzuziehen, sondern das der Kirche von Klosterrath (Rolduc) aus der Lütticher Diözese — wenn es eines solchen überhaupt bedürfte, da der Dreiconchenplan so allgemein verwendet wurde, daß er am Ende des XII. Jahrhunderts kaum einem kundigen Architekten fremd sein konnte. Ebensowenig stellt die Verbindung dieses zentralisierenden Baumotives mit einer Langhausanlage eine Eigentümlichkeit dar, die nur durch eine Bekanntschaft mit San Fedele in Como zu erklären wäre, denn auch hierfür boten schon S. Maria im Kapitol und die Klosterrather Kirche Vorstufen dar, die dem Gesichtskreis eines Kölner Architekten unendlich viel näher lagen. Damit scheinen mir die Fragen, die sich in dieser Hinsicht an die Grundrißbildung knüpfen könnten, erschöpft, denn besondere Eigentümlichkeiten der Anlage in Como, wie die polygonal gebrochenen Apsiden, kehren eben in Köln nicht wieder. Was nun den Aufriß anbelangt, so ist die allgemeine Struktur, wie sie durch den anders gearteten Grundriß bedingt ist, in allen wesentlichen Punkten hier und dort verschieden; ich habe auch darauf aufmerksam gemacht, daß das besondere Motiv des Laufganges in seiner Eigenart in Köln anders als in Como, und zwar normännisch aufgefaßt ist. Dagegen wird man mich auf die Nischengliederung des Erdgeschosses aufmerksam machen wollen, die sich in San Fedele wie in S. Aposteln findet. Hier besteht in der Tat eine gewisse Analogie, doch würden diejenigen, die auf Grund dieser Disposition an einen besonderen Zusammenhang zwischen beiden Bauten glauben wollten, einen Irrtum begehen. Denn es ist daran zu erinnern, daß eben diese Nischengliederung eine ganz bestimmte Eigenart der niederrheinischen Kunst ausmacht, auf die deswegen auch schon oben bei Besprechung der allgemeinen Gliederungsformen mit besonderem Nachdruck hingewiesen wurde. Wir nannten auch gerade unter diesem Ge-

sichtspunkte die Apsis von S. Gereon in Köln als eigentliche Vorstufe der Apsiden von S. Aposteln und betonten die rheinische Tradition, die sich nach dieser Richtung hin im Schaffen des Architekten von S. Aposteln kundgibt. Und wir müssen hier hinzufügen, daß diese Nischengliederung, wenn man sich streng an die erhaltenen Beispiele hält, eher als ein Charakteristikum der rheinischen denn der lombardischen Kunst gelten muß, wo sie außerhalb Comos und seiner nächsten Umgebung nicht nachzuweisen ist, so vor allem nicht in den eigentlichen Zentren von Mailand und Pavia, eine Tatsache, die schon Dartein Veranlassung gab, bereits bei ihnen an einen fremden Einfluß zu denken, was mir nun aber doch als zu weit gegangen erscheint, da die gemeinsame Quelle in der antiken Kunst zu nahe liegt. Also diese Nischen scheiden sicherlich aus, im übrigen aber sind dann besondere Parallelen zwischen den Aufrißbildungen beider Kirchen nicht mehr zu finden.

Im Gegenteil, es weisen sogar besondere Eigenarten der Apostelkirche wiederum nach Frankreich. Zu diesen gehören vor allem die triforienartigen Laufgänge, wie sie sich zunächst in den schmalen Jochen vor den Apsiden in zwei Geschossen übereinander finden, und weiter in dem Tambour der Vierungskuppel. Merkwürdig sind vor allem die ersteren, weil sich hier in sehr deutlicher Weise der eigenartige Doppelcharakter dieser Kunst zeigt: ihre äußere Abhängigkeit in den Motiven und die geistige Freiheit ihres inneren Schaffens. Daß die Laufgänge eine normännische Schöpfung sind, brauche ich hier nicht mehr nachzuweisen. Aber der Architekt von S. Aposteln hat die fremden Anregungen in einer Weise verarbeitet, die fast einer selbständigen Erfindung gleichkommt; denn nirgends wird man in Frankreich dafür direkte Analogien finden, zumal die Vorbilder, die mit einiger Wahrscheinlichkeit genannt werden könnten, in qualitativer Hinsicht weit übertroffen worden sind. Es ist nämlich anzunehmen, daß die Idee, kleine Laufgänge direkt unter dem Kämpfergesims einer Halbtonne anzuordnen, der verwandten Anordnung in der Kathedrale von Tournay entnommen ist; aber was dort ohne sonderliche Wirkung mit einer ungeschickten Ängstlichkeit gehandhabt war, wie das besonders in der barbarischen Häufung der Zwischenstützen zum Ausdruck kommt, das hat hier einen freien, ganz und gar geläuterten Charakter; und vollständig selbständig ist die Verdopplung der kleinen Galerien, wodurch sie erst in ein wohltuendes Verhältnis zu den Apsidengliederungen gebracht sind. Denn eine Galerie allein würde, wie das Beispiel in Tournay zeigt, klein und unbedeutend wirken, während sie zu zweien die Wand ausreichend gliedern, ohne doch die beherrschende Wirkung der Laufgänge in den Apsiden zu vernichten, was einträte, wenn sie diesen gleich groß gebildet wären. Einem Künstler, der mit so viel Überlegung und feinem Verständnis seinen Aufriß gliederte, kann der Wert seiner Leistungen nicht geschmälert werden, wenn wir nachweisen, aus welchen Quellen er schöpfte. Daß diese jenseits des Rheins zu suchen sind, dürfte nun gerade aus diesen Betrachtungen über die zuletzt genannten Einzelheiten der Anordnung genügend klar hervorgehen. Es wird hier also nur bestätigt, was uns Erwägungen allgemeiner Art bereits zeigten.

Doch auch hier könnte noch ein Einwurf erhoben werden: wenn es auch richtig ist, daß sich Zwischenstufen, die zwischen San Fedele und S. Aposteln vermitteln, nicht finden lassen, soweit die besondere Form der Wandgliederung in Frage kommt, wäre trotzdem ein lombardischer Einfluß am Rhein so erstaunlich, fände er nicht vielmehr in einer durch Jahrhunderte fest begründeten Tradition eine ausreichende Erklärung, da wir doch sicherlich ohne Mühe zahlreiche rheinische Formen auf oberitalienische Vorbilder zurückführen können? Diese Frage hat sicherlich ihre Berechtigung. Wenn die damit ausgesprochene Behauptung aber wirklich ein Argument von Wert sein soll, so müßte die darin liegende Wahrscheinlichkeit zuvor durch ganz bestimmte Tatsachen zu festumrissener Sicherheit geführt werden. Daß es aber gerade an solchen stichhaltigen Beweisgründen mangelt, ist bei Betrachtung der Einzelheiten gezeigt worden. Weiter ist zu berücksichtigen, daß jene Überlegung, für sich betrachtet, auch nur solange verführerisch wirkt, als sie nachweisen könnte, daß die Apostelkirche in ihrer Abhängigkeit von den französisch-normännischen Ideen vereinzelt dastehen würde, indem auch nachher noch der lombardische Einfluß in bestimmender Weise fortbestand. Dem ist aber nicht so, denn mit der Erbauung der Apostelkirche begann am Rhein unzweifelhaft eine neue Ära, die durchaus nicht ohne französische und speziell normännische Einwirkungen gedacht werden kann, während die lombardische Kunst aus dem Gesichtskreis der niederrheinischen Künstler so gut wie völlig verschwand. Wie es sich damit verhalten hat, und welche Bedeutung eben gerade wieder dem

normännischen Einfluß für die Bildung des „Übergangsstiles“ zukommt, das wird uns im zweiten Teil, auf den ich im Vorwort hinwies, noch ausführlich beschäftigen.

Doch möchte ich dem hier schon insofern vorgreifen, als ich ganz kurz diejenigen Bauten namhaft machen will, bei denen der normännische Einfluß so augenscheinlich bemerkbar wird, daß er leicht ohne weitere Erläuterung zu erkennen ist. Ich erwähnte bereits oben (p. 54 und 55) das fraglos normännische Pseudotriforium in München-Gladbach und in den Querhausarmen des Limburger Doms. Es gibt eine Anlage, in der das Vorbild aber noch deutlicher erscheint, das ist der Chor des Wetzlarer Doms (Taf. LVII — LVIII), man braucht hier die Disposition der pyramidal geordneten dreifachen Bogenstellung an den Längsseiten nur mit den besprochenen Gliederungen dieser Gattung in der Ste. Trinité in Caen (Chor) oder noch besser mit denen in Quistreham zu vergleichen, um sofort überzeugt zu sein, daß hier eine ganz direkte Kopie der normännischen Bauten vorliegt. Ähnlich, wenn auch schon etwas weiterentwickelt, ist der Aufriß des Chores und des Querhauses in Sinzig (Taf. LIX) gestaltet. — Der normännische Laufgang mit Freistützen im dritten Geschoß vor den Hochschiffsfenstern begegnet in auffälligster Weise im Langhaus der Liebfrauenkirche in Roermond (Taf. LX), im Langhaus des Bonner Münsters (dies schon von Dehio erkannt), dann in interessanter Umbildung in der einen erhaltenen alten Chortravee der Koblenzer Liebfrauenkirche (Taf. LXI — LXII), wie im Chor der Abteikirche von Marienstatt. Es sind das alles Formen, die nach dem, was wir oben über das normännische Gliederungssystem darlegten, sofort als von diesem abgeleitet erkannt werden können. Es hat aber nicht nur eine Übertragung von rein architektonischen Formen stattgefunden, auch dekorative Elemente normännischer Provenienz sind am Niederrhein übernommen worden, das beste und am leichtesten erkennbare Beispiel dürfte das Portal in der Rommersdorfer Abtei sein (Taf. LXIII); ich füge hinzu, daß auch der dortige Kapitelsaal (Taf. LXIV) von der normännischen Gotik abhängig ist, was allerdings hier, wo ich noch keine näheren Erläuterungen geben kann, nicht ohne weiteres verständlich sein wird. Deshalb mag hier auch auf weitere Beispiele der Art verzichtet werden. Wie normännische Formen mit denen der Maasschule vereinigt am Rhein auftreten, dafür wird man einen guten Beleg finden, wenn man die Westwerke in St. Barthélemy zu Lüttich und in der Servatiuskirche zu Maastricht mit denen des Doms in Xanten und der Kölner Georgskirche vergleicht. Es mag das als Beleg dafür dienen, wie Belgien in vielen Fällen eine Vermittlerrolle übernahm. Doch auch darüber später noch Näheres.

Ich habe hier die Apostelkirche nur deshalb so ausführlich behandelt, um mir für die Lösung jenes größeren Problems des „Übergangsstiles“ eine sichere Grundlage zu schaffen. Mein Interesse ist also hier kein monographisches, sondern ein entwicklungsgeschichtliches, und dies ist die Ursache, warum keine Gelegenheit versäumt wurde, wesentliche Grundbegriffe schon bei Besprechung dieser Kirche zu klären. Auf sie möchte ich deshalb noch einmal zusammenfassend zurückkommen, sollen sie uns doch hinfort leiten.

Es handelt sich dabei, da der „Übergangsstil“ zur Debatte steht, um Fragen nach der Entstehung des gotischen Baugedankens. Für Frankreich, auf das als Ursprungsland zunächst hinzuweisen ist, glaube ich nachgewiesen zu haben, daß die Behauptung, die Gotik habe sich aus einer „konstruktiven Einzelfrage“ entwickelt — die heute allgemein vorgetragene Theorie, bei der im Rippengewölbe der Ausgangspunkt gesucht wird —, ein Irrtum ist. Die Gotik ist im Gegenteil der Ausdruck eines künstlerischen Willens, der darauf gerichtet ist, die Umfassungswände eines Raumes so zu gliedern, daß alle ihre Teile unter deutlicher Scheidung von tragenden und füllenden Körpern sich zu einem Organismus verbinden, bei dem die im Bau wirksamen Kräfte auf die vertikal aufstrebenden Glieder konzentriert erscheinen. Daß die Gotik ihrem innersten Wesen nach dieses sei, ist immer gesagt worden, aber man erklärte, diese Ideen seien erst durch die Erfindung der Rippengewölbe erzeugt worden. Wenn dem so wäre, würde der neue Stil auf einem bloßen Zufall beruhen. Dagegen habe ich zeigen wollen, daß diese Ideen lange vor Kenntnis der Rippengewölbe da waren, sich aus höchst bescheidenen Anfängen langsam entwickelten und daß sie schon nahezu fertig erst die neue Deckenkonstruktion hervorbrachten, deren sie sich als eines technischen Hilfsmittels bedienten. Daß dieses dann seinerseits auf die volle Ausbildung der ursprünglichen Ideen mitbestimmend und modifizierend einwirkte, ist gezeigt worden und sei unbestritten, denn es liegt mir fern, übertreiben zu

wollen. Im Prinzipe aber ist das Problem von der Geburt der Gotik kein konstruktives, sondern ein eminent künstlerisches.

Sehen wir nun auf die Entwicklung am Niederrhein zurück, so ergab sich hier in erster Linie als eigentlich bodenständige Tendenz eine ausgesprochen dekorative Art des künstlerischen Schaffens. Wo überhaupt eine architektonische Gliederung angewandt wurde, war es mehr auf ein ruhiges Einrahmen von Flächenstücken, als auf ein einseitiges Betonen einer kräftigen Aufwärtsbewegung abgesehen. Anfangs noch mit einer gewissen plastischen Kraft ausgerüstet, ging man mehr und mehr zu einer flächenmäßigen Wandverzierung über, bei der es durchaus fern lag, eine funktionelle Auflösung des Wandkörpers zu erstreben. Wir haben oben lediglich die Wandbehandlung des Innenraumes ins Auge gefaßt; ich erinnere hier noch ergänzend an jene besonderen Eigentümlichkeiten der rheinischen Bauweise, wie sie in der Grundrißbildung mit ihrer nach allen Seiten ausstrahlenden Anordnung in den so beliebten Dreiconchenplänen und in der dadurch bedingten malerisch bildmäßigen Wirkung der Außenansichten hervortreten. Man wird auch da nur Äußerungen desselben Geistes erkennen können, der sich hier naturgemäß am glänzendsten und eindrucksvollsten zeigen mußte. Die ersten französischen Einflüsse, die sich innerhalb dieses Milieus aufweisen lassen, liegen auf dem Gebiete der tektonischen Wandgliederung. Es ist sicherlich sehr bedeutungsvoll, daß die neue Bewegung hier und nicht in den Gewölben ihren ersten Ausdruck fand. Die in dem Ostbau der Kölner Apostelkirche verwendeten französischen Formen kommen bereits von den Anfängen der Gotik her; wenn sie nun aber trotzdem in der neuen Umgebung nicht „gotisch“ wirken, so liegt das im wesentlichen an zwei Ursachen. Einmal sind von der rheinischen Kunst, deren ungebrochen „romanisches“ Empfinden wir aufweisen konnten, eben zunächst nur die Elemente des französischen Systems aufgenommen worden, die der gewohnten Anschauung am nächsten standen und sich so am leichtesten assimilieren ließen. Daß sich dazu die Apsidengliederungen in hervorragendem Maße eigneten, ist klar, da sich ja hier am wenigsten der Vertikalismus zeigte, der sich bei einer Anwendung der französischen Gliederungsformen im Langhause kaum hätte umgehen lassen, denn das zur Höhenentwicklung aufwärtsstrebende Empfinden der Franzosen mußte, als tiefer im Seelischen verankert, die Deutschen zunächst noch befremden. War es doch eine Eigentümlichkeit der normännischen Anlagen, die nur selten durchbrochen wurde, daß die Apsiden eine deutliche Aufteilung in zwei Geschosse zeigten, bei der diese nicht durch durchgehende Vertikalen, wie im Langhause, zusammengebunden waren. Man übernahm also zunächst nur die anpassungsfähigste Form — zweitens ist sodann der bauliche Gesamtkörper, dem man die übernommenen Gliederungsformen einfügte, dem eigentlich gotischen Empfinden von Grund aus fremd. Wir haben auseinander gesetzt, daß dieses im Longitudinalbau seine eigentliche Wurzel hatte, da ja nur hier der Wille zu scharf betonter vertikaler Gliederung der Wände sich einstellen konnte. Jene gotisch-französische Entwicklung hat sich denn auch im wesentlichen im Mittelschiff vollzogen, während die Gliederung der Apsiden nur als Folgeerscheinung anzusehen ist, die den Bau im Zielpunkt entsprechend schließen sollte. In Köln sind die Apsidengliederungen ganz um ihrer selbst willen angewandt worden, sie haben somit auch eine andere Bedeutung im Raume. Dieser wird in seinem Charakter bestimmt durch die ruhevolle Vereinigung mehrerer gleichartiger Raumgebilde von festgeschlossener Form um ein durch die Kuppellaterne klar betontes Zentrum. Die eigentlich gotische Bewegungstendenz, die in die Länge strebt und durch ihren scharf betonten Vertikalismus diesem Strome Ordnung und Kraft verleiht, kommt hier also nicht zum Ausdruck.

Der Unterschied der künstlerischen Denkungsart ist hier ein ganz grundlegender und gestattet eine allgemeinere Formulierung. Der wesentliche Charakter des Raumbildes wird in der Gotik durch die organische Gliederung der Umfassungswände des Raumes erzeugt, von diesen strömt ihm in erster Linie sein ihm eigentümliches Leben zu, das ihn zu einem „Gliederbau“ macht, während in in S. Aposteln die räumlichen Kuben als solche nach ihrem Inhalt bestimmend wirken und die Wandgliederung ihrer Bedeutung für den Haupteindruck nach an die zweite Stelle rückt. Es ist das das gleiche Verhältnis, das Jakob Burkhardt mit den Worten „organischer“ und „Raum“-Stil ausdrückte und das Dehio Veranlassung gab, in S. Aposteln einen „Renaissance“geist zu verspüren. Die „gotischen“ Formen in S. Aposteln sind also aufgesogen von einer Empfindung, die sie nicht als konsti-

tuierende Elemente im eigentlichen Sinne, sondern mehr als dekorative Bildungen verwendete. Hier liegt nun auch die Erklärung, warum die rheinische Kunst überhaupt zu ihnen griff, sie benutzte eben diese an sich rein tektonischen Formen, zu deren Schöpfung sie selbst nicht fähig gewesen wäre, in erster Linie um ihrer hohen dekorativen Vorzüge willen. Der Künstler von S. Aposteln, der sie anwandte, trat also prinzipiell keineswegs aus den Grenzen künstlerischer Betätigung heraus, die die nationale Tradition ihm darbot, er steckte sie nur weiter, indem er den Kreis der Formelemente bereicherte, aus denen es ihm gelang, ein durchaus harmonisches Ganze von vollendeter Raumschönheit zu schaffen. Daß es so wurde, ist Sache seines ganz persönlichen Talentes gewesen.

Der nachfolgenden Kunst aber hatte er ein zweischneidiges Schwert gereicht. Denn es liegt in der Natur der Dinge, daß die bisher einheitliche Empfindung des rheinischen Kunstschaffens durch die neuen Formen einen Riß bekommen mußte; ein gewisser Kampf zwischen der heimischen und der fremden Auffassung war unvermeidlich geworden. Auf der einen Seite mußte die den Künstlern im Blute liegende Raumanschauung immer wieder dazu drängen, den französischen Formenorganismus ins Dekorative umzubilden, und auf der anderen Seite konnte es auch nicht ausbleiben, daß die mehr und mehr bekannt werdenden französischen Gliederungen das ihnen eigentümliche Leben zu bewahren und die alte rheinische Anschauungsweise zu sprengen suchten.

Wie dieser Kampf sich vollzogen hat, wer hier Sieger blieb, das zu untersuchen, ist die Aufgabe, die wir uns für die folgenden Kapitel gestellt haben.

Kapitel IV.

Die niederrheinischen Apsisgliederungen nach dem Muster von S. Aposteln in Köln.

Das eigentliche Thema unserer nun folgenden Untersuchungen habe ich angegeben: es handelt sich darum, zu zeigen, wie die in S. Aposteln zuerst auftretenden französischen Gliederungsformen sich im Lande verbreiteten. Es ist selbstverständlich, daß wir zunächst bei unserem bisher behandelten Motive der Apsidengliederungen bleiben und seine Geschichte darlegen.

Die Reihe der hier in Betracht kommenden Bauten ist eine verhältnismäßig umfangreiche. Sie sind zum Teile nicht nach ihrer chronologischen Stellung durch äußere Daten bestimmt. Man könnte versuchen, hier auf stilkritischem Wege eine genaue Reihe herzustellen; es wäre das ein Weg, der keine sonderlichen Schwierigkeiten bieten würde. Er soll im wesentlichen hier verfolgt werden, doch nehme ich mir die Freiheit, ihrer Form nach zusammengehörige Bauten gleichzeitig zu behandeln, wenn auch die rein zeitliche Anordnung eine andere Reihenfolge erheischen würde.

A. S. Maria im Kapitol[1]).

In einer gewissen Abhängigkeit von S. Aposteln steht zunächst der künstlerisch nicht sehr bedeutende Umbau der Ostapsis von S. Maria im Kapitol zu Köln (Taf. LXV). Man kennt die Geschichte dieser Kirche und weiß, daß um 1200 die obere einfache Apsismauer des Chores über den Säulenstellungen des Erdgeschosses, die sich nach dem kapellenlosen Umgang hin öffnen, durch eine prunkvollere Anordnung ersetzt wurde. Zu diesem Zwecke verstärkte man die alten Rundbogen über den Säulen des XII. Jahrhunderts an der Innenseite des Chores und legte im Obergeschoß einen Laufgang mit Freistützen an. Dieser Neubau erstreckte sich auf die ganze Apsis und das nächstliegende Joch des geraden Chorteiles. Die allgemeine Anordnung bedarf keiner besonderen Beschreibung, sie schließt sich eng an das von S. Aposteln her bekannte Schema an: hier und dort die gleiche

[1]) cf. Rh., VII, 1, p. 177ff. Hier die ältere Literatur verzeichnet. Hugo Rahtgens, S. Maria im Kapitol zu Köln, Düsseldorf 1913, p. 86 ff.

Halbkuppel als Wölbung der Apsis, dasselbe Einschneiden der die Stützen verbindenden Bögen in die Wölbung und die symmetrisch zu der Stützenstellung gewählte Anordnung der Fensterdurchbrechungen in der Rückwand. Im einzelnen sind eine Reihe von Abweichungen zu notieren: so sind zunächst die Freistützen mit der Rückwand nicht durch kleine Halbtonnen verbunden, sondern durch gerade Platten, die wahrscheinlich aus einem Stück mit den Kapitellen gearbeitet sind. Wir kennen eine verwandte Anordnung schon von St. Nicolas in Caen her; sie verdient jedenfalls keine besondere Aufmerksamkeit. Zu beachten wäre die Form der Stützen selbst, sie bestehen unten aus einem rechteckigen Massiv, das ungefähr ein Drittel der Gesamthöhe umfaßt, auf dieses sind dann zwei schlanke Säulen gesetzt, die je ein Kapitell tragen und auf ihrer gemeinsamen Deckplatte die großen Rundbögen aufnehmen. Es ist unschwer zu erkennen, daß diese Stützen eine Ableitung derer von S. Aposteln darstellen, der Unterschied zwischen ihnen besteht nur darin, daß in der Kapitolskirche das feste Pfeilermassiv hinter den Säulen fortgelassen wurde, und zwar aus Platzmangel, weil der Laufgang hier wegen seiner Stellung auf den Säulen des Erdgeschosses nur eine relativ sehr geringe Breite haben konnte. Auch sonst tritt an dem Bau eine besondere Verwandtschaft mit S. Aposteln hervor, vor allem deutlich an der Außenarchitektur, wo die Kapitelle der Blendarkaturen die gleichen Formen hier und dort zeigen. Ich habe deshalb die Besprechung dieser Apsis gesondert an den Anfang gestellt, da alle folgenden Bauten viel stärker von dem Urbilde abweichen. Ein besonderer Fortschritt gegenüber diesem ist denn auch nicht zu verzeichnen, und die Anlage wäre nicht weiter bemerkenswert, wenn es nicht entwicklungsgeschichtlich Interesse erregen würde, hier die Verbindung unserer Apsisdisposition mit einem „Umgange“ im Untergeschoß anzutreffen. Zwar ist diese Anordnung keine freiwillige im eigentlichen Sinne des Wortes, da ja der „Umgang“ dem Bau des XI. Jahrhunderts angehört, immerhin ist es doch bemerkenswert, daß man überhaupt diesen Schritt unternahm. Denn wie wir wissen, war das Motiv ursprünglich nur für einfache Apsiden ohne Umgang erfunden worden; man hatte es zunächst auch hier nur angewandt, wobei man dann in der weiteren Entwicklung allerdings zu den besprochenen Pseudoumgängen gelangt war, wie wir sie in der Ste. Trinité zu Caen und in der Kathedrale von Tournay antrafen. Die Übertragung auf einen Plan mit wirklichem „Umgang“ ist in der Normandie und überhaupt in Frankreich in der zweigeschossigen Form zunächst nicht vollzogen worden, soweit sich das wenigstens mit Sicherheit an den erhaltenen Beispielen verfolgen läßt (cf. das unten bei der Besprechung von Heisterbach Gesagte!). Als in der Normandie der „Chorumgang“ Aufnahme fand, wurde hier der dreigeschossige Aufbau durchaus der herrschende Typus, und zwar in der Verbindung mit Tribünen oder Triforien (Tribünen z. B. in Fécamp und St. Etienne zu Caen, Triforien in Rouen, Bayeux, Lisieux, Norrey usw.). Das zweigeschossige System mit dem Laufgang wurde dort in den Bauten mit Umgang erst gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts infolge eines neuen Strebens nach Vereinfachung aufgenommen, zunächst in der Kathedrale von Coutances und dann (davon abhängig) in der Kathedrale von Le Mans. Dagegen fand in Deutschland das Beispiel von S. Maria im Kapitol bald Nachfolge in Heisterbach und im Dom zu Münster. Es wird sich noch weiter unten in allgemeinerer Weise zeigen, wie der deutsche „Übergangsstil“ eine besondere Vorliebe für zweigeschossige Gliederungen bekundete, was auf der einen Seite in der fest eingewurzelten Bekanntschaft mit dem kölnischen Motiv der Apsidengliederungen seine Ursache hat, andererseits in dem augenscheinlichen und noch hervorzuhebenden Mißfallen an reichlichen, die Wände stark durchbrechenden Gliederungen seine Begründung findet.

B. Groß S. Martin und Brauweiler.

Groß S. Martin[1]) (Taf. LXVI) ist wie S. Aposteln eine Dreiconchenanlage. Untereinander sind auch hier die Apsiden in allem wesentlichen vollständig gleich, ein Unterschied in der Anordnung ist nur dadurch bedingt, daß die östliche etwas höher liegt als die beiden anderen. Eine jede ist wieder in zwei Geschosse gegliedert. Das untere von ihnen wird zu etwa Dreiviertel seiner Höhe im Chor und zur Hälfte in den Querhausconchen durch eine Reihe von sieben schmalen, rundbogig

[1]) cf. Rh., Bd. VII, 1 p. 340 ff. Über die Chronologie wird weiter unten das Nötige angegeben werden.

geschlossenen Nischen belebt. Im Obergeschoß, dessen Niveau in allen drei Apsiden das gleiche ist, springt die Mauer über dem trennenden Horizontalgesims wie in S. Aposteln zurück und läßt so den nötigen Platz für die Laufgänge. Deren konstruktive Gestaltung ist im Grunde die alte, uns schon bekannte, auf die also nicht mehr eingegangen zu werden braucht. Der Unterschied gegenüber S. Aposteln liegt zunächst in der andersartigen Bildung der Stützenreihe. Diese sind überaus zierlich und schlank gestaltet und wechselnd in engen und weiten Abständen voneinander gestellt, so daß auch die Bögen über ihnen, die die Halbkuppel des Gewölbes aufnehmen, den gleichen, malerisch reizvollen Wechsel von breiten und schmalen Rundungen aufzuweisen haben. Jede Stütze zeigt unten über einer einfachen Basis einen langen und dünnen Schaft, der in seiner unteren Hälfte achteckig und darüber rund gebildet ist, und endlich ein mit aufrecht stehenden, einfachen Blättern dekoriertes Kapitell, das nach Einschaltung eines blockartigen Zwischenstückes die Deckplatte zur Aufnahme der Bögen trägt. Die Rückwand des Laufganges ist entsprechend den weiteren Säulenstellungen der vorderen Ordnung von drei rundbogigen Fenstern durchbrochen. Ist nun auch der Grundgedanke dieses Systems der gleiche wie in dem älteren Bau von S. Aposteln, so ist der Geist, in dem es im einzelnen gestaltet ist, doch ein bemerkenswert anderer.

Um zunächst das rein Konstruktive zu erörtern, so ist auf die nicht unbeträchtlich gesteigerte Kühnheit der Anordnung gegenüber S. Aposteln hinzuweisen. Da, wo sich in der älteren Kirche starke massive Pfeiler auf dem Laufgang erhoben, sind jetzt fast entmaterialisierte, zum Zerbrechen dünne Stützen hingestellt worden. Ich hatte bereits oben darauf aufmerksam gemacht, daß der Künstler von S. Aposteln in dieser Hinsicht keineswegs alle Möglichkeiten erschöpft hatte: man ist aber doch immer wieder erstaunt, zu sehen, wie scheinbar leichtsinnig hier die vorderen Gewölbeträger auf ihr äußerstes Mindestmaß an Stärke reduziert sind, zumal ja nur wenige Jahre seit der Erbauung der Apostelkirche verflossen sein konnten, als man Groß S. Martin errichtete. Der Architekt durfte hier so weit gehen, weil er zu einem in jeder Hinsicht äußerst wirkungsvollen Mittel griff. Man wird es am besten verstehen, wenn man zwei der in engem Abstand aneinandergestellten Stützen ins Auge faßt. Es ist dann einleuchtend, daß diese Säulenpaare aus einer Form entstanden sein müssen, wie wir sie von S. Maria im Kapitol her kennen, indem der gemeinsame Sockel der gekuppelten Säulen getrennt und diese selbst etwas weiter auseinandergerückt wurden. Die Deckplatte, die ursprünglich als ein einheitlicher Block vorhanden war, wurde gleichfalls zerschnitten und die nötige Verbindung zwischen den Stützen statt ihrer durch die kleinen Bögen hergestellt. Dieses System, das nicht nur an den mittleren Stützen, sondern auch an den Ecken in analoger Weise durchgeführt wurde, ergab so den beschriebenen Wechsel von engen und weiten Abständen in der Stellung der Gewölbeträger. Der Architekt operierte also mit einer Zerlegung der ursprünglich einheitlichen Form und mußte auf diese Weise dazu gelangen, an Stelle der in S. Aposteln vorhandenen dreifachen Bogenstellung eine siebenfache zu verwenden. Die paarweise Gruppierung der Säulen, die gerade entfernt genug voneinander stehen, um als scheinbare Einheiten gelten zu können, ermöglichte es, sie so schlank zu bilden, da in Wahrheit immer zwei zusammen den Druck der Halbkuppel aufnehmen. Das war um so eher möglich, als auf diese Weise zugleich auch die Spannung der eigentlichen Hauptbögen über dem Laufgange verringert wurde. Die ganze Konstruktion ist also mit einem ungewöhnlichen Raffinement durchgeführt. Es ist dies allein schon völlig beweiskräftig, um zu zeigen, daß nicht Groß S. Martin der älteste Bau dieser Gattung sein kann, wie immer behauptet wird, denn für ihn ist die Anlage von S. Aposteln die notwendige Voraussetzung; mir scheint sogar, daß auch S. Maria im Kapitol noch älter sei, obwohl wegen der geringeren Qualität dieses Baues das Urteil schwanken wird.

Warum nun aber überhaupt diese Anstrengungen? Man wird bei Beantwortung dieser Frage zunächst berücksichtigen müssen, daß die bauliche Idee der ganzen Anlage S. Aposteln gegenüber schon eine wesentlich modifizierte ist. Sind dort weite und ruhige Verhältnisse für den Raumeindruck bestimmend, indem sich alle Teile des Baues in breit gelagerten Massen dem Auge darbieten, so herrscht nun hier ein viel gespannteres Gefühl. Die Conchen sind in weit steilerer Proportionierung gebildet und enger an den Mittelraum herangerückt, so daß sie ihn förmlich einzupressen scheinen. Kein ruhiger Akkord von Kräften mehr, die sich im Gleichgewicht halten; sie arbeiten gegeneinander

und suchen beim Widerstand des zwischen ihnen eingespannten Vierungsgewölbes in der Höhenentwicklung einen Ausweg. Eine deutliche Bewegungstendenz ist da, doch ist sie noch nicht mächtig genug, um auch das Zentrum der Anlage in einem hochgehobenen, dem Licht geöffneten Turmbau mit sich fortzureißen. Daß es einmal dazu kommen wird, daß in einer weiteren Entwicklung die aufstrebenden Kräfte auch die Mitte in die Höhe heben und dann alle Glieder des Baues in einem gewaltigen Zuge nach oben drängen werden, kann man voraus ahnen, ist doch in deutlicher Weise im Außenbau dieser Weg schon vorgezeigt. Man vergesse dabei aber nicht, daß eine offene Turmanlage hier etwas ganz anderes bedeuten würde, als das in S. Aposteln der Fall ist. Denn dort ruht sie als feierliche Lichtspenderin, getragen von weit sich dehnenden Raumkörpern, die ihre Helligkeitsfülle unter sich zu teilen scheinen, hier aber wäre sie Ausdruck und Glied eines in die Höhe zum Lichte strebenden Bewegungsdranges. Man hat dem Künstler von Groß S. Martin das Fehlen dieses scheinbar so nötigen Abschlusses vorgeworfen, gesagt, er habe mit weniger Reife komponiert, stehe auf einer älteren Stilstufe als der von S. Aposteln; alles Urteile, denen ich durchaus nicht beistimmen kann, da sie jenen grundlegenden Unterschied ganz aus den Augen lassen und vergessen, daß die neue Entwicklung zu einem bisher unbekannten Vertikalismus nicht gleich beim ersten Anlauf zum Ziele führen konnte. Groß S. Martin bezeichnet den Anfang einer neuen Strömung in der niederrheinischen Architektur, die hier noch sehr gehalten und gebändigt auftritt, um erst in Neuß ihre Erfüllung zu finden. Immerhin ist sie kräftig genug, um in allen Proportionierungen deutlich fühlbar zu werden, besonders in den gesteigerten Höhendimensionen, die dem Laufganggeschoß der Apsiden gegeben sind, was um so klarer zum Ausdruck kommt, als die sehr niedrigen und engen Nischen des Untergeschosses durch ihren Gegensatz die Wirkung steigern.

Gegenüber S. Aposteln ist in Groß S. Martin also ein deutlicher Fortschritt wahrzunehmen, das ist unzweifelhaft[1]). Es ist der erste niederrheinische Bau, in dem ein bestimmter Höhendrang sich Bahn bricht. Man wird hier wissen wollen, ob in dieser veränderten Grundstimmung bereits ein Einfluß französischer Ideen wahrzunehmen sei. Die Frage ist mit Sicherheit nicht zu beantworten, da uns eben alle Mittel fehlen, die produktiven Kräfte der künstlerischen Phantasie nach dieser Richtung hin kritisch zu beleuchten. Einige der Kapitelle an den Gewölbeträgern des Laufganges in der Chorapsis scheinen die Bekanntschaft mit französischen Knospenkapitellen vorauszusetzen, obwohl von einer eigentlichen Nachahmung nicht gesprochen werden darf. Wenn auch da der Rückschluß naheliegen mag, es sei in gleicher Weise das neu sich ankündende Raumgefühl von französischen Anregungen abhängig, so ist doch auf der anderen Seite mit Nachdruck zu betonen, daß seine besondere Ausprägung in Groß S. Martin sich von dem französischen Empfinden noch deutlich scheidet. Denn es ist eine um einen bestimmten Mittelraum komponierte Dreiconchenanlage, an der der Vertikalismus wie der Rückschlag oder die Begleiterscheinung einer zentripetalen Bewegung auftritt, noch nicht eigentlich um seiner selbst willen. Man könnte hier allerdings zunächst zweifeln, wo bei dieser Verkettung von Gefühlen das Primäre zu suchen sei, — allein man kommt doch

[1]) Hugo Rahtgens sagt im Inventar (Rh., Bd. VII, 1, p. 376) zur Chronologie folgendes: „Von den spätromanischen rheinischen Dreiconchenanlagen ist diejenige von Gr. S. Martin die älteste (nach 1185). Das zeigt sich im Vergleich zu dem nur wenig jüngeren, mit ihr rivalisierenden Chorbau von S. Aposteln (nach 1199) in der größeren Derbheit der Schmuckformen und dem noch nicht so reif entwickelten inneren Aufbau, dem namentlich der (ursprünglich vielleicht beabsichtigte) lichtzuführende Tambour unter der Kuppel fehlt, wie es freilich auch noch bei dem späteren Kleeblattchore von St. Andreas und dem Bonner Münster der Fall ist.“ Daß der Aufbau in Gr. S. Martin beträchtlich reifer entwickelt ist als der von S. Aposteln, glaube ich oben ausführlich dargelegt zu haben. Was die Schmuckformen anbelangt, so wird man bei den Stützen des Laufganges, die doch hier nicht unberücksichtigt bleiben dürfen, sicherlich nicht von einer größeren Derbheit reden können. Die Bemerkung von Rahtgens könnte nur bei den Kapitellen zwischen den unteren Nischen zu Recht bestehen, die in der Tat einen relativ primitiven Eindruck machen. Doch kann man offenbar auf Grund dieser Kapitelle nicht den ganzen Bau so früh datieren, wie Rahtgens will, sie müssen von einem alten Meister herrühren, der sich auf neue Formen nicht verstand. Auffallend ist der Umstand, daß außen das Mauerwerk im Erdgeschoß bis gerade über Nischenhöhe eine rohere Technik zeigt als darüber. Obwohl sich Ähnliches an Kölner Bauten nicht findet, möchte ich doch nicht so weit gehen, auf Grund dieser Tatsache an eine Bauunterbrechung zu denken.

sofort zur Klarheit darüber, sobald man sich die Reihe der Dreiconchenanlagen des Niederrheins vor Augen hält: S. Maria im Kapitol, S. Aposteln, Groß S. Martin; da ist als ältere Tendenz sicherlich die Neigung zu straffer Konzentration hervorzuheben, die mehr und mehr in Erscheinung tritt. Es erscheint mir somit denkbar, an eine selbständige Entwicklung zum Vertikalismus innerhalb der rheinischen Kunst zu glauben; zumal der französische Trieb zur Höhenentwicklung seiner innersten Art nach mit dem Langhausbau zusammenhängt und sicherlich ein direktes oder auch nur verwandtes Vorbild besonderer Art dem Künstler von Groß S. Martin nicht vorgelegen haben kann. In jedem Falle wäre seine Leistung also ihrem eigentlichsten Wesen nach als eine persönliche anzusehen.

Der beginnende Vertikalismus in Groß S. Martin hat auch bereits hier und da zu einer Formensprache im einzelnen geführt, die in ihrer Leichtigkeit und Eleganz ebensosehr französischen Bildungen verwandt ist. Denn ich meine, daß der Wunsch, die Stützen des Laufganges kühner, schlanker zu bilden, sich sofort da einstellen mußte, wo eben ein Drang nach Höhenentwicklung sich kundtat. Diese beiden Dinge gehen immer Hand in Hand, und ich brauche sicherlich nicht auszuführen, daß die dünne Struktur aller gotischen Bauglieder ein Ergebnis des die französische Architektur von Anfang an durchziehenden Vertikalismus ist. Also jene auffallende Stützenbildung auf den Laufgängen ist nur das Resultat des neuen, in die Höhe drängenden Raumgefühls. Sie ist denn auch durchaus unabhängig von französischen Vorbildern lediglich auf Grund der heimischen Tradition entstanden, die durch den Bau von S. Aposteln in diese Bahnen geleitet worden war.

Die neue Raumanschauung und Formenbildung sind also beide untrennbar verbunden als Ausdruck einer künstlerischen Grundstimmung, deren entwicklungsgeschichtlich bedeutsamste Eigenart in der Freude an kühn emporstrebenden Baumassen liegt. Daß die rheinische Kunst damit einen sehr bedeutenden Schritt nach vorwärts im Sinne der Gotik getan hat, ist klar, denn so grundverschieden von französischen Ideen sich auch die bauliche Gesamtanlage in Groß S. Martin noch darstellt, es war damit doch ein Boden bereitet, der für die Aufnahme des französischen Saatkorns um vieles empfänglicher geworden war. Diejenigen Historiker, die sich nationalen Stimmungen hingeben wollen, werden in diesem Vorgange eine gewisse Tragik erblicken, da gerade die Höhepunkte im heimischen Schaffen zur Annahme des fremden Gutes eine wenigstens mittelbare Ursache abgegeben haben. Demgegenüber wäre daran zu erinnern, daß eben schon diese Blütezeit völlig ohne französische Anregungen nicht denkbar wäre, wie die Untersuchung über S. Aposteln bereits lehrte, und daß die französische Saat auch nicht gekeimt hätte, wenn nicht gerade der rheinisch-deutschen Kunst am tiefsten im Blute liegende Tendenzen selbstzerstörend gewirkt hätten. Von diesen wird daher noch vor allem zu reden sein, da Groß S. Martin sie schon deutlich am Werke zeigt.

Wir haben die Bildung der Stützenreihe auf dem Laufgang in ihrer konstruktiven Eigenart aus den Forderungen erklärt, die sich bei dem neuen Raumgefühl einstellen mußten. Damit ist aber sicherlich eine nur teilweise Deutung gegeben, denn es ist unverkennbar, daß hier auch starke dekorative Neigungen mitwirkten. Wie sehr gerade diese zur Eigenart der rheinischen Kunst gehörten, habe ich genügend betont, und es wird niemand erwarten, daß ihr bestimmender Einfluß fortan ausgeschaltet wäre. Im Gegegenteil — man darf vermuten, ihn erstarkt wiederzufinden, denn die aus Frankreich übernommenen Gliederungsformen normännischer Provenienz mußten ihm neue Nahrung zuführen. Es ist bei Besprechung der Apostelkirche darauf aufmerksam gemacht worden, wie die besondere Art der rheinischen Architektur, die mehr durch die Zusammenstellung räumlicher Körper als durch die Vereinigung plastischer Glieder dem Gesamtorganismus ihrer Bauten Leben und Ausdruck schuf, dazu neigen mußte, in den Wandgliederungen von vornherein die dekorative Wirkung zu unterstreichen. Groß S. Martin steht noch ganz im Banne dieser Anschauung, so viel Neues sich hier auch ankündigt, dessen Bedeutung wir zuerst hervorhoben. Gerade die Formen des Laufganges zeigen das aufs deutlichste. Die Aufgabe lautete hier, leichte und schlanke Formen zu bilden; man ist ihr gerecht geworden, indem man keine einfache und natürliche Lösung fand, sondern zu einer komplizierten, nicht ohne weiteres selbstverständlichen Gestaltung kam. Derartige Begriffe sind natürlich relativ, und wir können sie, um in den Grenzen einer objektiven Geschichtsschreibung zu bleiben, nur bilden, wenn wir auf dem Wege der historischen Vergleichung zu ihnen gelangen; die Probe ist hier eine sehr einfache, man braucht nur an die normännische Entwicklung zurückzudenken und

deren Phasen zu verfolgen. Dort hat man an der einmal gefundenen Form mit zäher Anhänglichkeit festgehalten, immer wieder ist die ganz einfache und sachliche Säulenstellung wiederholt worden, die wir von St. Nicolas oder der Ste. Trinité her kennen. Man schritt zwar ebenfalls zu einer Umgestaltung dieser Formengebung, wenn die allgemeinen Bedingungen der räumlichen Anlage sich änderten, aber es ist eben bezeichnend, daß man in diesem Falle sich nicht mit einer mehr oder minder äußerlichen Variation, die nur zur Komplikation führen konnte, begnügte, sondern das ganze System von Grund auf umwandelte, um für die veränderten Umstände eine neue, abermals ganz einfache und überzeugende Lösung zu gewinnen; man ging dann von dem zweigeschossigen zu dem dreigeschossigen Aufbau über, setzte drei klare Bogenreihen übereinander und verband diese zur Durchführung des erstrebten Vertikalismus mit Hilfe stark profilierter und gerade ohne Überschneidung aufsteigender Dienstbündel. Wir haben ein gutes Beispiel dafür in Peterborough, ein älteres mit minder betontem Vertikalismus in Cérisy-la-Forêt. Eine Lösung wie die von Groß S. Martin wäre für Frankreich unerhört gewesen: nie hat ein französischer Architekt so dünne, zerbrechlich scheinende Stützen unmittelbar unter ein Gewölbe gesetzt und nie so ausgesprochen malerische Effekte durch ihre wechselnde Stellung und fortgesetzt variierte Formbildung gesucht. Dabei ist der rheinische Bau erst der zweite oder dritte, der das Motiv des Laufganges verwendete! Hier tritt eben die alte rheinische Dekorationsfreudigkeit hervor, die nicht müde wird, mit immer reger Phantasie neue und abermals neue Gestalten aus dem bekannten Formenvorrat zu bilden. Schien sie in S. Aposteln einmal zurückgedrängt in dieser ganz abgeklärten und beruhigten Schöpfung — offenbar gebändigt von der ersten Berührung mit französischen Ideen — hier bricht das alte Temperament sich schon wieder Bahn, mit Lust die eben empfangene Anregung verarbeitend. Dabei ist man in Groß S. Martin durchaus noch mit Maß vorgegangen, es ist noch kein eigentlicher Konfliktstoff geschaffen. Aber man empfindet doch deutlich, daß man hier einmal an einer Grenze anlangen mußte, denn schließlich erlaubt jede Form nur einen gewissen Grad von Umbildung, ohne in ihrem innersten Wesen vernichtet zu werden. So zeichnet sich uns denn der Charakter der niederrheinischen Kunst des ausgehenden XII. Jahrhunderts kurze Zeit nach dem Bau von S. Aposteln bereits als ein von vielfältigen Strömen und Tendenzen bewegter, die an sich nicht gleicher Art waren, doch aber in ihrer Gesamtheit dazu beitragen mußten, Frankreichs Ideen den Zugang zu erleichtern. Ihnen entgegenkommend, regte sich in der Raumanschauung ein deutlicher Vertikalismus, dem eine leichte Formensprache Mittel war. Diese war auf der anderen Seite von einer fest eingewurzelten Dekorationslust abhängig, die nach reicher, mannigfaltig wechselnder Erscheinung strebte und begierig war, die so gefällig zu wandelnden Formen der französischen Kunst umzubilden. Indem sie sich ihres streng organischen Charakters entkleidete, geriet sie mehr und mehr auf einen Weg, der zu einer Lahmlegung des eigenen, wirklich architektonischen Denkens führen mußte. Das konnte aber zu einer Zeit, in der die französische Gotik voll Expansionskraft dastand, nur zu vermehrter Abhängigkeit von ihr verleiten, zumal äußere Umstände, von denen noch zu sprechen sein wird, ihr Teil dazu beitrugen. Als das Jahrhundert schloß, konnte die organische Denkungskraft der Franzosen, mit der der rheinischen Kunst ein bereits unvermeidlicher Kampf bevorstand, schon auf Erfolg rechnen. Das hatten nicht Rippengewölbe und Spitzbögen bewirkt, sondern Formen der Wandgliederung. Man kann also fragen, ob dies das deutsche Schaffen so nachdrücklich beeinflussen konnte, daß man auch am Rhein dazu übergehen würde, weniger nach den Gesetzen kubischer Massenwirkung seine Räume anzulegen, als sie auf Grundlage des in die Umfassungswände verlegten tektonischen Ausdrucks zu bilden.

Groß S. Martin nahe verwandt ist die Choranlage der Abteikirche zu Brauweiler (Taf. LXVII). Sie stellt einen späteren Anbau an das schon besprochene Langhaus dar, der höchstwahrscheinlich im Anschluß an die im Jahre 1200 beendete Restauration der Krypta begonnen wurde, und zwar offenbar erst nach den schweren Verwüstungen, denen das Kloster im Verlauf der Kämpfe zwischen Philipp von Schwaben und Otto IV. ausgesetzt war[1]). Die Querhausarme schließen hier in der

[1]) cf. Chronicon Brunwilrense, ed. Eckerts, Fontes adhuc inediti rerum rhenanarum, Bd. II, p. 179 ff.

gewöhnlichen Form gerade ab, so daß nur eine Apside vorhanden ist. Die Ähnlichkeit ihrer Anlage mit der von Groß S. Martin erstreckt sich nur auf den Oberteil des auch hier zweigeschossigen Aufbaues. Unten sind die Mauern seitlich durch je ein großes rundbogiges Fenster durchbrochen, während in der Mitte, durch eine Zwischensäule geteilt, der Eingang zu der hier dem Chore angefügten S. Medarduskapelle liegt. Oben aber auf dem Laufgang finden wir die so auffallende Bildung der vorderen Stützenreihe mit dem Wechsel von engen und weiten Abständen in der Stellung der schlanken Säulchen wieder. Auch deren Bildung selbst ist der in S. Martin hervorgehobenen sehr nahe verwandt, ein Unterschied wird nur darin bemerkbar, daß das untere rechteckige Massiv hier fehlt und die Kapitelle jenes hohen kämpferartigen Aufsatzes entbehren. Die Rückwand hat wieder drei Fensteröffnungen in gleicher Anordnung mit der Kölner Kirche.

C. Die Kirche der Zisterzienserabtei Heisterbach.

Bei Besprechung der Choranlage von S. Maria i. Kapitol habe ich darauf aufmerksam gemacht, daß die Verbindung unserer Apsisgliederung mit einem Umgang im Erdgeschoß in der deutschen Kunst Schule machte: wir treffen sie in Heisterbach schon wieder an[1]) (Taf. LXVIII). Von der 1202 begonnenen Kirche der Zisterzienserabtei steht seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts nur noch die Apside aufrecht. Sie erhebt sich auf einem halbkreisförmigen Grundriß mit einem Umgang, der durch einen Kranz von sieben Kapellen abgeschlossen wird, die eigentümlicherweise nischenartig innerhalb der Mauerdicke angeordnet sind. Der Umgang ist gemäß der Kapellenzahl in ebensoviele trapezförmige Joche eingeteilt, und entsprechenderweise ist auch die Verbindung zwischen ihm und der eigentlichen Apsis durch eine siebenfache Arkadenstellung bewirkt. Noch merkwürdiger ist der Aufriß im einzelnen gestaltet. Die Kapellennischen erreichen etwa nur drei Viertel der Höhe des Umganges und lassen daher in dessen Außenwand noch Platz für kleine rundbogig geschlossene Fenster, die in dichter Folge so über ihnen angeordnet sind, daß je drei den Raum über einer Kapelle ausfüllen. Zwischen ihnen und nur bis zu ihrer Sohlbankhöhe hinabreichend haben kleine Säulen Platz gefunden, die die Gewölbe des Umganges aufnehmen. Diese sind über jedem der sieben Joche als sechsteilige Gratgewölbe konstruiert in einer eigenartigen Form, die dadurch entstanden ist, daß man in dem zugrunde liegenden normalen Gratgewölbe die größten, äußeren Gewölbefelder dreifach unterteilte, wohl gemerkt, ohne von Rippen Gebrauch zu machen, wie auch eigentliche Gurtbogen zwischen den Gewölben fehlen. Weitaus am interessantesten ist nun aber die zweigeschossige innere Apsis gegliedert. Die sieben Arkaden des Untergeschosses, die sie mit dem Umgang verbinden, ruhen auf einer doppelten Reihe von hintereinandergestellten Stützen. Die innere erhebt sich auf einer hohen im Halbkreis geführten Sockelmauer und besteht aus sechs freistehenden, kapitellgekrönten Säulen von sehr schlankem Bau. Die äußere, dahinter stehende Reihe wird von annähernd gleichen Säulen gebildet, nur stehen diese nicht auf einem Sockel, sondern wiederum auf anderen Säulen von etwas stärkerem Umfang, deren Höhe um ein kleines das Niveau des Sockels der vorderen Reihe überragt, so daß der in der Apsis stehende Betrachter die Konstruktion noch gerade zu erkennen vermag. Diese hintere Stützenreihe nimmt die Bögen der Umgangsgewölbe auf und ist mit der vorderen durch schmale Halbtonnen verbunden, die als Fortsetzung der Gewölbe zu denken sind und zwischen den beiderseitigen Säulen auf kleinen stark gestelzten Rundbögen ruhen, während sich auf den Säulen der vorderen Reihe einfach rechteckig profilierte Spitzbögen aufbauen, über denen in gleicher Höhe mit den Gewölbescheiteln des Umgangs ein mäßig breites Gesims das untere Apsisgeschoß von dem oberen trennt. Das hier angewandte Gliederungssystem ist das uns bekannte: der schmale Laufgang mit der vorderen Stützenreihe. Es zeigt aber in seiner besonderen Durchbildung eine Anzahl konstruktiver Neuerungen, auf die besonders zu achten ist. So treffen wir an dem das Gewölbe begrenzenden großen Gurtbogen zum erstenmal die spitzbogige Form, die dem Gewölbe eine viel steilere Gestalt gibt. Dieses selbst ist nicht mehr die alte, einfache Halbkuppel, sondern ist muschelförmig gebildet, indem es aus einzelnen Kappen sich zusammensetzt, zwischen

[1]) cf. Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein, München 1833, Taf. 29—43. — Rh. V, 4, p. 50 ff., hier die Quellen und übrige Literatur.

denen kantige Stege gebildet sind; es sind keine Rippen vorhanden, doch ist es einleuchtend, daß dem Erbauer solche an sich bekannt sein mußten. Einen weiteren konstruktiven Fortschritt lehrt die Querschnittsbetrachtung kennen: wir bemerken hier das Fehlen der gewohnten Aufmauerung über dem Gewölbekämpfer, sehen aber statt ihrer sechs mächtige Strebemauern aufgeführt, die — übrigens in höchst interessanter Technik in geneigten Steinschichten! — auf dem Gewölbe des Umgangs in dessen ganzer Breite aufsetzen, um allmählich schmäler werdend bis zu den Fensterbögen der oberen Apsiswand anzusteigen. Ihre starke Auflast dient dazu, der Gewölbestützlinie die gewünschte Lage innerhalb der Säulenreihen des Untergeschosses zu sichern. Der Architekt griff zu ihnen wegen der veränderten Form der Gewölbe, denn da bei diesen infolge der Zusammensetzung aus einzelnen Kappen der Druck nicht mehr kontinuierlich auf die ganze Peripherie des Kämpfers, sondern mehr auf einzelne Punkte desselben wirkt, so war es vorteilhaft, dem auch durch entsprechende Bildung der Widerlager entgegenzuarbeiten. Hauptsächlich nötigte ihn aber zu ihrer Einführung die starke Auflösung des unteren Geschosses der Apsis, die eine Bekämpfung des Gewölbedruckes durch massive Mauern unmöglich machte. Die konstruktive Grundlage der Anordnung ist also bereits eine wesentlich andere als in den bisher untersuchten Beispielen. Dementsprechend ist auch die äußere Erscheinung eine vielfach modifizierte. Besonders auffallend sind die stark gestelzten Rundbögen über den schlanken Säulen der vorderen Stützenreihe, die tief in das Gewölbe einschneiden: eine Anordnung, die offenbar dadurch bedingt ist, daß die Dachlage des Umganges zu einer Höherlegung der Fensterreihe in der Rückwand des Laufganges zwang, deren Lichteinfall vollständig ausgenutzt werden sollte.

Alles in allem haben wir hier also eine sehr eigenartige Anlage vor uns, die im Kreis der bisher betrachteten rheinischen Denkmäler entschieden fremdartig erscheint. Die Vermutung liegt nahe, das Ungewohnte des Baues der Sonderstellung der Kirche als Zisterzienseranlage zuzuschreiben. Das ist sicherlich zutreffend, wenn es sich darum handelt, die besonders nahen Beziehungen zu französischen Bauten, von denen noch zu reden sein wird, zu erklären. Hier war der Orden in der Tat der Vermittler. Es würde das die äußere Veranlassung betreffen; gilt das nun aber auch für die Formen im einzelnen, denn was ist hier eigentlich zisterziensisch? Sicherlich wird der herbe, etwas kühle Charakter des Baues dafür gehalten werden können. Doch dieser ist in erster Linie nicht von der Konstruktion abhängig, sondern von einer gewissen Einfachheit der gesamten Formensprache, von der Schlichtheit der Profile und der Knappheit der Dekoration, die nur mit großer Sparsamkeit Verwendung gefunden hat. So zeigen z. B. die Säulen auf dem oberen Laufgang Kapitelle, die gänzlich ohne ornamentalen Schmuck geblieben sind und mit ihrer scharf geschnittenen Kelchform gut zu dem Charakter der etwas nüchternen Klarheit stimmen, der über dem ganzen Bau ausgebreitet liegt. Dagegen ist in den eigentlich architektonischen Ideen nichts zu entdecken, das mit Recht als spezifisch zisterziensisch angesprochen werden könnte. So ist das Fehlen der Rippen an den Gewölben sicherlich einer besonderen Eigenart des Architekten zuzuschreiben, ebenso wie das Vorhandensein der großen äußeren Strebemauern anstatt der in der französischen Gotik zu erwartenden Strebebögen nicht zu den Eigentümlichkeiten der Ordensbauweise gehört, denn Pontigny und Clairvaux zeigten schon lange die hier üblichen Strebebögen. Auch die besondere Gliederung der Apsis durch die doppelte Stützenreihe des Untergeschosses und den oberen Laufgang sind Dinge, die man in keinem Zisterzienserbau erwartet. Schon diese wenigen Merkmale zeigen mit Sicherheit, daß wir hier einen rheinischen Architekten als Schöpfer des Baues vor uns haben.

Nur eines hat man für den besonderen zisterziensischen Ursprung der Heisterbacher Architektur angeführt: das ist der Grundriß. Allerdings sind auch hier die Urteile sehr geteilt. Dohme sah in ihm noch nichts anderes als eine Übernahme des französischen Kathedralplanes[1]), was nicht sehr überzeugend wirken konnte, denn dieser hat in der Regel vortretende Kapellen, niemals aber solche, die in der Dicke der Mauer untergebracht sind. Man kam dann auf eine andere Spur, als Camille Enlart auf die sehr nahe Verwandtschaft aufmerksam machte[2]), die den Heisterbacher Grund-

[1]) R. Dohme, Die Kirchen des Zisterzienserordens in Deutschland während des Mittelalters, Leipzig 1869, p. 116.

[2]) Camille Enlart, Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la région Picarde, Amiens 1895, p. 120. Dort auch die Quellen für Dommartin.

riß mit dem der Praemonstratenserkirche Dommartin in der Pikardie verbindet. Der französische Forscher behauptete damals, Dommartin sei von der rheinischen Kunst her beeinflußt, wie er überhaupt dazu neigt, den deutschen Einfluß in Nordfrankreich erheblich zu übertreiben. Daß dieses Verhältnis so nicht gewesen sein kann, ist jedem Kenner der deutschen Verhältnisse völlig klar. Dem widersprechen auch die Daten vollständig, da Dommartin von 1152—63 erbaut wurde und Heisterbach sicherlich keinen älteren Vorläufer am Rhein gehabt hat. Abgesehen davon war überhaupt die Beweisführung Enlarts äußerst schwach, indem er sich nicht scheute, Bauten wie Andernach und Heisterbach in eine Linie zu stellen. Wenn auch die Vorliebe für Nischen zur rheinischen Tradition gehört, so ist doch von ihr allein her kein Weg zu finden, der zu einem Umgang mit nischenartigen Kapellen hätte führen können. Daneben wies Enlart auch auf den Zisterziensergrundriß von Clairvaux hin. Und diesen Faden nahm Dehio in anderer Form wieder auf, indem er erklärte, man müsse einen unbekannten Zisterzienserbau annehmen, der sowohl Dommartin wie Heisterbach als Vorbild diente[1]). Diese Hypothese scheint sehr verführerisch, ist aber doch abzulehnen. Denn wie sollen die Zisterzienser von sich aus zu diesem Plan gelangt sein? Er liegt keineswegs in ihrer Tradition, unbeeinflußt konnten sie aus eigenen Mitteln nicht dazu kommen, und nahmen sie das Schema des Chorumganges auf, so mußte es in ihren Baugewohnheiten liegen, die Kapellen nicht als halbrunde Nischen zu bilden, sondern auf rechteckigem oder wenigstens polygonalem Grundriß, wie das eben Clairvaux und Pontigny zeigen. Zudem wären auch hier chronologische Schwierigkeiten zu überwinden, denn die ältesten Zisterzienserchöre mit Umgang und Kapellenkranz in dieser Form, die nachgewiesen werden können, sind eben jüngeren Datums als Dommartin, wobei besonders zu berücksichtigen bleibt, daß die Entwicklung der Ordensbauweise es gar nicht erlaubt, über die hier gegebenen Daten wesentlich zurückzugehen.

Das Problem, das hier liegt, findet nun seine Lösung, wenn man einen anderen Plan heranzieht, der Dehio noch unbekannt sein mußte. Es ist das der 1898 ausgegrabene Chor der Kathedrale von Térouanne; definitive Berichte über die damals angestellten Nachforschungen fehlen zwar immer noch, aber wir kennen doch wenigstens einen Teil des Grundrisses des Apsis, der die größte Ähnlichkeit mit Dommartin und Heisterbach zeigt. Diese Kirche ist etwas älter als Dommartin; noch vor 1130 begonnen, wurde sie 1133 in offenbar ganz unfertigem Zustande geweiht und dann nur sehr langsam weitergeführt[2]). Sicherlich hat sie das Vorbild für den Bau der nahegelegenen Praemonstratenserkirche abgegeben, die also auf Grund einer nordfranzösisch-pikardischen Schulüberlieferung entstanden ist. Wie diese sich gebildet hat, ist durchaus verständlich. Der eigentliche Chorumgang mit vortretenden Kapellen war in dieser Gegend nicht zu Hause, denn eben zu derselben Zeit, als Térouanne gebaut wurde, kam er hier zum ersten Male — natürlich soweit sich das heute noch verfolgen läßt — an der Collegiatkirche St. Omer zu Lillers in Anwendung. Dagegen ist der kapellenlose Umgang, von dem wir oben sprachen, hier offenbar häufiger angewandt worden, wie die Kathedralen von Tournay und Arras lehren, die diese Tradition in späterer Zeit fortsetzten. Ebenfalls unter deren Einfluß entstanden gedacht, finden Térouranne und Dommartin ihre Erklärung: sie stellen eine Verbindungsstufe zwischen den Umgängen mit und ohne Kapellen dar, deren Schöpfung nahe genug lag, da man in Gewöhnung an die alte geschlossene Außenform des Chores diese bewahren wollte, ohne die offenbaren Vorteile der Kapellenanlage entbehren zu müssen. Dieses Gefühl für die ruhige und feste Wirkung eines ungebrochenen Chorabschlusses ist sicherlich in den Gegenden, die den Chorumgang mit Kapellenumgang nicht von altersher kannten, sehr stark gewesen: es erklärt auch jene Chorbildungen des XIII. Jahrhunderts in dem unserem pikardischen so nahe verwandten normännischen Kunstkreise, wie sie von St. Etienne in Caen, den Kathedralen von Bayeux und Coutances repräsentiert werden, bei denen man zur Gewinnung einer ungebrochenen Dachlinie die freien Räume zwischen den Kapellen überbrückte. Térouanne und Dommartin zeigen die entsprechende

[1]) D-B, Bd. II, p. 46

[2]) cf. den Grundriß bei Enlart, Manuel d'archéologie française, Bd. I, p, 229. cf. den Text p. 96, Anm. 2. Weitere Mitteilungen von Enlart im Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences tenu à Boulogne s/M en 1899 und in den Comptes rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1899, p. 622, cf. auch Bull. Soc. Antiq. de France 1898, p. 402.

Lösung in älterer Stilstufe. Zudem weist Dommartin durch eine besondere Eigenart auf die kapellenlosen Umgänge zurück, wird man es doch als auffallend empfinden müssen, daß der Umgang im Vergleich zur Breite der Seitenschiffe des Langhauses hier so außerordentlich schmal gehalten ist, eine Disposition, die eben durch den oben dargelegten Entstehungsprozeß der kapellenlosen Umgänge erklärlich wird.

In der Zeit nun, als Térouanne entstand, hat sicherlich noch kein Zisterzienserkloster daran gedacht, einen Chorplan mit Umgang und eingebautem Kapellenkranz zu bilden. Die pikardischen Anlagen sind hier bestimmt älter, und da liegt es denn außerordentlich nahe, anzunehmen, daß die Zisterzienser sich bei ihren Neubauten in Clairvaux und Pontigny von jenen bestimmen ließen, denn eine Verwandtschaft zwischen beiden ist schließlich unleugbar. Eine Bestätigung dafür bietet auch Heisterbach, das ganz zweifelsohne in der Grundrißbildung keiner rheinischen Tradition angehört, sondern von den Bauten der Pikardie hergeleitet werden muß. Der Orden wandte sich bei dieser Gründung an dieselben Quellen, an denen man auch schon für Clairvaux und Pontigny geschöpft hatte. Und das hat am Rhein nichts Befremdendes, sahen wir doch, daß schon St. Aposteln einem künstlerischen Ideenstrom seine Wandgliederungen verdankte, der von der Normandie über Pikardie und Maastal an den Rhein gelangt war. Ich betone dieses Abhängigkeitsverhältnis von jenen Gegenden hier ganz ausdrücklich, zumal wir weiter unten noch in der deutlichsten Weise sehen werden, daß es keine ein- oder zweimalige Beeinflussung zufälliger Art gewesen ist, sondern eine ganz kontinuierliche, die gerade für die Bildung des eigentlichen Übergangsstiles von der größten Bedeutung wurde.

Es wäre nun äußerst interessant zu wissen, ob auch die Aufrißgliederung von Heisterbach ein Vorbild in den pikardischen Bauten gefunden hat. Leider versagt zur Entscheidung dieser Frage unser Material fast vollständig. Von der Kathedrale in Térouanne steht nichts mehr aufrecht[1]), von Dommartin nur einige Ruinen. Ist z. B. die merkwürdige Anlage des Umganges, der über den Kapellenzugängen noch so hoch hinauf geführt ist, daß er eine Reihe Fenster erhalten konnte, eine Erfindung des Architekten von Heisterbach? Man wird sich erinnern, daß gerade diese Anordnung später in der normännischen Architektur des XIII. Jahrhunderts eine gewisse Rolle spielt, wo sie wesentlich dazu beiträgt, den glänzenden Chorbildungen von Coutances und Le Mans ihre bedeutsame Wirkung zu sichern — es ist zwar nicht unmöglich, daß das Motiv zweimal ersonnen ist, doch kann ich die Vermutung nicht unterdrücken, es möchte in der Kathedrale von Térouanne vorgebildet gewesen sein, haben doch zahlreiche Wechselbeziehungen zwischen Normandie und Pikardie bestanden. Wenn mir Heisterbach zu dieser Annahme Veranlassung gibt, so ist das natürlich nur eine Hypothese, die ich aber gefahrlos aussprechen zu können meine, indem ich sie ausdrücklich als solche bezeichne. Ich bin deshalb darauf gekommen, weil zwischen Térouanne und Heisterbach noch sichere Beziehungen bestehen, die abermals ihre Parallele in der Normandie finden. Es ist das die doppelte Stützenreihe zwischen Apsis und Umgang, die hier und dort anzutreffen ist. Der Plan von Térouanne zeigt jedesmal zwei starke, hintereinandergestellte Säulen, dieselbe Anordnung kehrt wieder in der Kathedrale von Arras, sie ist also in der Pikardie wohl verbreitet gewesen; später begegnen wir ihr in der normännischen Gotik als geradezu typischem Schulgut bei St. Etienne zu Caen, bei Norrey, wie bei den Kathedralen von Lisieux, Bayeux, Coutances und Le Mans, während sie sonst nur ganz selten und stärker modifiziert vorkommt, als Beispiel nenne ich die Kathedrale von Sens. Der Architekt von Heisterbach brachte die Disposition mitsamt dem Plane aus der Pikardie herüber, aber er bildete sie sehr stark um, und zwar wieder in ausgesprochen rheinischem Geiste. Anstatt der beiden einfachen, starken Säulen seines Vorbildes wählte er die sehr viel kompliziertere Stellung, die wir oben beschrieben haben. Diese Umwandlung zeichnet sich durch dieselben Eigentümlichkeiten aus, die wir schon als charakteristisch bei Groß St. Martin hervorheben konnten: wenige kräftige Glieder wurden durch viele schlanke ersetzt und in dekorativem Sinne interessant gemacht vermöge einer Formenvariation, wie sie in dem Aufeinandersetzen der verschieden starken Säulen der hinteren Reihe und allgemeiner in dem Kontrast zwischen dieser lichten Bildung und dem festen Sockel der vorderen

[1]) Die bei den Ausgrabungen gefundenen Reste sind jetzt im Museum von St. Omer.

Arkadenstellung zum Ausdruck kommt. Natürlich könnte man derartige Dinge auch praktisch deuten: das vorhandene Steinmaterial habe nicht ausgereicht, um durchgehende Säulenordnungen zu ermöglichen, und was dergleichen Schwierigkeiten mehr sind. Man sei indes beruhigt, in diesem Falle hätte ein Künstler, der etwas ganz Einfaches geben wollte, auch Mittel und Wege gefunden, seinem Willen Ausdruck zu schaffen. Hier aber geht er gerade auf das Entgegengesetzte aus, und das ist um so auffallender, als ihm in Heisterbach unter dem Einfluß der strengen Zisterzienserregel kein weiter Spielraum gelassen war. Man wird auch hier nicht mehr als eine ganz unwillkürliche Regung des nationalen Temperaments annehmen dürfen, denn wie wir bereits bemerkten, ist es dem Künstler sonst in allem übrigen gut gelungen, sein eigentliches Herz zu verbergen, und, der Ordensbauweise im großen und ganzen entsprechend, ein Werk von abstrakter Schlichtheit hinzustellen, das sich scharf genug von den sinnesfroheren „Welt"-Kirchen des Rheintales unterscheidet.

Dieser äußere Zwang und vor allem die starke französische Schulung haben es veranlaßt, daß die neuen Baugedanken der Zeit hier klarer und nachdrücklicher hervortreten, als an irgendeinem der bisher besprochenen Werke. Heisterbach ist der erste Bau, an dem wir ein deutliches Verständnis der eigentlich gotischen Ideen verspüren, sie sind nicht alle als solche rezipiert, aber doch in kluger Weise vom Architekten verarbeitet worden. Das wesentliche liegt in der Art, wie die Wandgliederung mit der Wölbung organisch verbunden worden ist. Bisher hatten wir nur das ältere normännische System angetroffen: die von einzelnen Freistützen getragene, ungeteilte Halbkuppel, jetzt sehen wir das Gliederungsprinzip auch auf das Gewölbe übertragen, das kappenmäßig aufgeteilt ist und dort vortretende Stege zeigt, wo ihnen in der Wandgliederung die Säulen des Laufganges entsprechen. Es liegt eine ganz bestimmte Notwendigkeit in dieser Entwicklung, denn der Eindruck der organischen Verbindung der Bauglieder konnte erst dann ein vollkommener sein, wenn die Zerlegung der Wand im Gewölbe einen mindestens adäquaten Ausdruck fand. Mußte es doch der französischen Denkungsart als widersinnig erscheinen, wenn der ganz gleichmäßig kontinuierlich wirkende Druck der Deckenlast von getrennt dastehenden Stützen aufgenommen wurde. Empfunden worden ist das von Anfang an, und man suchte dieser offenbaren Unstimmigkeit dadurch abzuhelfen, daß man die zwischen die Säulen des Laufganges gespannten Bögen ähnlich Stichkappen tief in die Wölbung einschneiden ließ. Eine vollkommene Lösung wurde aber erst durch Einführung der Rippen veranlaßt, die es ermöglichten, korrespondierend der Stützenstellung, das Gewölbe in einzelne Kappen zu zerlegen, zwischen denen sie als die Fortsetzung der Säulen im Gewölbe erscheinen. In der Normandie wurde diese Disposition früh angewandt, St. Georges de Boscherville aus den ersten Jahren des XII. Jahrhunderts ist das älteste Beispiel. Der Heisterbacher Architekt hat von jener Erfindung nur teilweise Gebrauch gemacht, indem er die Rippen selbst fortließ, wohl aber das Gewölbe in Kappen zerlegte. Der Eindruck ist dabei annähernd derselbe, wenn auch nicht so vollkommen, die Konstruktion dagegen verschieden, es war ihm also nur um die Form als solche zu tun, die ihm als das wesentlichste erschien. Offenbar bot ihm die technische Herstellung eines wirklichen Rippengewölbes mit seinen ungeschulten Arbeitern zu große Schwierigkeiten, so daß er es vorzog, sein Gewölbe in alter Technik völlig auf Schalung arbeiten zu lassen. Wesentlich zur Erzielung des erstrebten Eindruckes einer organischen Verbindung zwischen dem Gewölbe und seinen Stützen trägt dann die starke Stelzung der die Säulen des Laufganges verbindenden Bögen bei, die so ganz ungewöhnlich hoch in die Wölbung eingreifen. — Von den äußeren Strebemauern habe ich ausführlich genug bereits gesprochen, ebenso auf die Verwendung des Spitzbogens bei dem großen Gurtbogen des Apsisgewölbes aufmerksam gemacht und seiner auch bei der Beschreibung der Arkadenstellungen des unteren Geschosses gedacht.

Nur eines muß ich hier noch erwähnen. Wenn man nämlich genau beachtet, wie die vordere Stützenreihe mit der Rückwand verbunden ist, so wird man bemerken, daß hier die üblichen Tonnengewölbe und die zwischen die Säulen gespannten Bögen nicht in einer Fläche liegen, wie das bisher immer der Fall war, vielmehr treten jene hinter diese zurück. Es entsteht dort also eine dunkle im Schatten liegende Partie, so daß die kleinen Gewölbe dem Auge weniger sichtbar werden. Es ist das offenbar beabsichtigt, denn auf diese Weise wird wenigstens scheinbar für den äußeren Eindruck die Verbindung zwischen der Stützenreihe und der Rückwand gelöst; mit anderen Worten:

man soll dazu verführt werden, die Arkaden des Laufganges als völlig freistehende Glieder zu empfinden und das Gewölbe nur von ihnen getragen zu denken. Es ist das keine Seltsamkeit, keine bloße Spielerei, wie man vielleicht vermuten möchte, sondern ganz im Gegenteil handelt es sich hier um ein bestimmtes Prinzip, dessen Heimat wiederum die Normandie ist. Man kann es dort schon sehr früh finden, an den Apsiden z. B. in der Ste. Trinité zu Caen, dann in Cérisy-la-Forêt und in Peterborough. Später ist es mit einem besonderen Raffinement ausgebildet worden und wird geradezu charakteristisch für die normännische Gotik, in der die kleinen Gewölbe des Laufganges ganz tief zurückgeschoben werden, so daß sie dem Auge, das sie nicht besonders sucht, völlig unsichtbar bleiben. Als Beispiele seien hier genannt: der Chor der Ste. Trinité in Fécamp, die Chorkapellen und Seitenschiffe der Kathedrale von Rouen, die Kathedralen von Séez, Coutances und Bayeux, der Chor von St. Etienne in Caen usw. Mit dem normännischen Laufgang wanderte das Motiv dann im XIII. Jahrhundert nach Burgund, wo ich an die Kirchen von Notre-Dame in Dijon, Villeneuve s/Yonne, St. Père bei Vézelay, an die Kathedralen von Auxerre, Nevers und Chalon s/Saône, erinnere. Man hat hier erst eigentlich die letzte Konsequenz gezogen, indem man in der Regel hinter den Gewölbescheidbogen die schmalen Tonnen sogar ganz fortließ und den tiefen Zwischenraum mit Platten flach abdeckte. In der Ile-de-France hat man sich wie dem Laufgang so auch diesem Motiv gegenüber meist ablehnend verhalten, ebenso in der Champagne, von den nur sehr seltenen Fällen, wo es zu finden ist, sei hier auf die Schloßkapelle von St. Germain-en-Laye und die Seitenschiffe des Langhauses von St. Denis hingewiesen, denen man als Beispiel für die hier normale Ausbildung die erzbischöfliche Kapelle in Reims gegenüberstellen mag. Bei dem Zisterzienserbau in Heisterbach möchte mancher wohl geneigt sein, an eine Entlehnung aus Burgund zu denken, doch muß das als durchaus unmöglich gelten, denn damals war diese Form in Burgund selbst noch nicht bekannt, und überdies ist die besondere Ausprägung in Heisterbach gerade die normännische. Folglich kann der rheinische Architekt sie nur dort gefunden haben, wo auch der von ihm verwendete Grundriß zu Hause war, d. h. eben in der Pikardie oder deren normännischen Grenzgebieten.

In seiner Gesamtheit betrachtet hätte also Heisterbach vermöge des vielfach Neuen, das es enthielt, wohl dazu beitragen können, französischen Ideen am Niederrhein Eingang zu verschaffen, doch kam es nicht dazu. Die Kirche blieb im Grunde genommen ein Fremdkörper innerhalb der rheinischen Kunst. Denn der Bau war in seiner Eigenart dadurch bestimmt, daß hier keine innerlich bedingte Annäherung an das künstlerische Empfinden der Franzosen sich vollzogen hatte, vielmehr waren die gotischen Elemente offenbar auf Grund der äußeren Beziehungen der Zisterzienser von einem Architekten übertragen worden, der sie zwar im wesentlichen verstanden, aber nicht ohne eine gewisse Abneigung nur in rein verstandesmäßig kühler Erkenntnis ihrer effektiven Vorteile angewandt hatte. Jenes Ausbleiben einer deutlichen Einwirkung auf die zeitgenössische Kunst kann uns nun wichtige Aufschlüsse über die eigentlich treibenden Faktoren bei der Bildung des sogenannten „Übergangsstiles“ geben. Denn es ist zu beachten, daß man nicht nur den eigentlich konstruktiven Apparat der Heisterbacher Kirche, also vor allem ihr Strebesystem, völlig ablehnte, sondern auch rein architektonischen Formen zunächst die Aufnahme versagte. Es ist doch sehr auffallend, wie lange es dauerte, bis am Niederrhein wieder ein ähnlich struktiv empfundenes Apsisgewölbe erbaut wurde, es bedurfte hier noch neuer französischer Anregungen, um es wirklich einzubürgern. Es ist unschwer zu erklären, woran das liegt. Die knappe Sachlichkeit der Heisterbacher Kirche konnte nicht zur Nachahmung reizen, ihre Formen waren ohne bestechlich dekorative Wirkung. Denn in dieser hat man offenbar den eigentlichen Wert der Gliederungsformen erblickt, die bisher von der französischen Kunst entlehnt wurden. Ich habe schon bei Besprechung von S. Aposteln darauf hingewiesen und besonders in Groß S. Martin diesen Charakterzug der rheinischen Kunst hervorgehoben; hier tritt er wieder deutlich zutage in dem Mißerfolge, den die herbe Schöpfung des französisch gebildeten Architekten erlitt. Man vermochte den Wert klaren tektonischen Denkens noch nicht zu erfassen, was man suchte, waren Formen, die sich im dekorativen Sinne leicht umbilden ließen. Das eigentlich psychische Moment der Stilwandlung wird hier sehr deutlich.

Man hat sich daran gewöhnt, den Zisterziensern einen großen Einfluß auf die Bildung der deutschen Frühgotik zuzuschreiben. Das mag gelten, solange man die Bauten des Ordens für sich

betrachtet, ihre Wirkung auf die eigentlich heimische Bauweise ist aber im allgemeinen viel zu hoch eingeschätzt; und ganz besonders am Rhein, wo eine kräftige bodenständige Kunst blühte, ist in Wahrheit nichts von ihr zu bemerken, gerade Heisterbach ist ein deutlicher Beleg dafür, wie wenig die schlichte Baugesinnung der Zisterzienser das Formenreichtum ersehnende Temperament der Rheinländer künstlerisch zu befruchten vermochte.

Ich sagte oben, daß die Kirche im Jahre 1202 zu bauen begonnen wurde. Es kann freilich aus dem Bau selbst nicht mehr bewiesen werden, er sei im Osten angefangen worden, doch ist das eigentlich eine so selbstverständliche Annahme, vor allem bei einer Klosterkirche, daß ein besonderer Nachweis wohl überflüssig ist. Ich würde also die Apsis für den ältesten Teil des Baues ansehen und ihre Vollendung noch im ersten, spätestens aber ganz im Anfang des zweiten Jahrzehntes des XIII. Jahrhunderts vermuten. Es würde das sehr gut mit der weiteren Überlieferung übereinstimmen; wir wissen nämlich, daß eine Weihe von siebzehn Altären im Jahre 1227 stattfand, damals muß Chor, Querhaus und auch ein sehr bedeutender Teil des Langhauses fertig gewesen sein, da die ganze Kirche bereits sechs Jahre später vollendet war und 1237 die Schlußweihe empfing.

D. Chronologische Untersuchungen.

Die chronologischen Fragen haben sich bisher ohne jede Mühe erledigen lassen. Für die weitere Entwicklung wird das nicht mehr in dem Maße der Fall sein; es scheint mir daher nützlich, die Bauten in Köln und seiner Umgebung, die als nächste für unsere Untersuchung heranzuziehen sind, unter diesem Gesichtspunkte gemeinsam zu betrachten, bevor wir sie im einzelnen analysieren. Es handelt sich da vor allem um die Apsiden der Kölner Kunibertskirche, S. Quirinus in Neuß, Liebfrauen in Roermond und S. Severin in Köln. Für diese Bauten sind uns eine Reihe von festen Daten gegeben.

S. Kunibert in Köln wurde zur Zeit des Propstes Theoderich begonnen, also zwischen 1200 und 1212, jedenfalls ist das die Interpretation, die man allgemein einer Nachricht im Nekrolog der Kirche gegeben hat. Es heißt dort weiter, Theoderich habe als Erzbischof von Trier im Jahre 1226 den Marien- und Johannisaltar der Kirche geweiht, doch war diese damals sicherlich noch nicht vollendet, denn erst 1247 wurde die „neu erbaute“ Kirche vom Erzbischof Konrad von Hochstaden definitiv geweiht[1]). Danach hat die Bauzeit im ganzen mindestens 35 Jahre gewährt, also etwa ebensolange wie die der Heisterbacher Kirche; es scheint das auch am Niederrhein nicht selten gewesen zu sein, denn ebensoviel läßt sich im XII. Jahrhundert für die Abteikirche von Knechtsteden berechnen. Die stilistischen Unterschiede sind wegen der langen Bauzeit denn auch sehr auffallende und gestatten es leicht, festzustellen, in welcher Folge die Erbauung vor sich ging. Die westlichen Teile der Kirche zeigen bei weitem fortgeschrittenere Formen als der Chor und das östliche Pseudoquerhaus unter den Türmen. Es ist mir deshalb schwer begreiflich, wie Dehio in seinem Handbuche der deutschen Kunstdenkmäler von der Apsis schreiben konnte: „diese ist der letztausgeführte Teil. Sie zeigt den Typus von S. Aposteln und S. Martin in fortgeschrittener Entwicklung, auf halbem Wege zwischen diesem und dem Chor von Heisterbach“[2]). Man nehme einmal an, die Apsis in S. Kunibert sei wirklich der jüngste Bauteil der Kirche, wie Dehio will; dann müßte sie nach den ganz feststehenden Quellennachrichten kurz vor 1247 entstanden sein. Da nun nach demselben Forscher diese Apsis auf „halbem Wege“ zwischen Groß S. Martin und Heisterbach steht, so müßte die letztere noch beträchtlich später datiert werden, also doch sicherlich in die zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts gehören. Man käme damit zu Folgerungen, die sich offenbar selbst widerlegen. Hier ist eben weder S. Kunibert richtig datiert, noch trifft der stilistische Vergleich mit Heisterbach zu. Über die Frage der Baufolge in S. Kunibert kann man sich am leichtesten Aufklärung verschaffen durch eine Vergleichung des östlichen mit dem westlichen Querhaus, da in beiden nahverwandte Gliederungsformen vorkommen. Wir müssen später in anderem Zusammenhang noch ausführlich davon sprechen, doch sei hier schon auf die wesentlichsten Unterschiede hingewiesen.

[1]) Ennen und Eckerts, Quellen zur Geschichte der Stadt Köln, Bd. II, p. 102, nr. 93 und p. 267, nr. 267.

[2]) G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. V, Berlin 1912, p. 272.

In beiden Fällen sind die Wände des Querhauses in zwei Geschosse aufgeteilt, von denen das obere einen Laufgang zeigt; dieser ist im Osten ganz normalerweise in gehöriger Breite und mit derben Vorderstützen angelegt, im Westen dagegen ist sein tektonischer Charakter fast völlig wieder verschwunden, indem er hier auf ein breites Gesims und einzelne Wandvertiefungen hinter den Gewölbeträgern[1]) reduziert ist. Daß der Entwicklungsgang dieses Motivs so und nicht der umgekehrte gewesen ist, ergibt sich aus der Sache selbst, und eine Bestätigung bietet neben anderem namentlich die Führung der Gewölbeschildbögen, die in beiden Fällen spitz sind, doch im Osten eine ungeschickte und schwerfällig wirkende Gestalt haben gegenüber einer bei weitem schlankeren und freieren Bildung im Westen; weiter dann die Art, wie sie sich mit den Rippen kurz über den Deckplatten vereinen, wobei es im Osten nicht ohne gegenseitige Beeinträchtigung abgegangen ist. Sind diese Hauptunterschiede erst einmal festgestellt, so kann man die Bauführung deutlich in zwei Perioden scheiden durch die Heranziehung besonderer Einzelheiten, vor allem durch die Beobachtung der verschiedenen Sockelprofile der Pfeiler. Es finden sich ihrer zwei: das eine besteht aus einer flachen Kehle und einem darunterliegenden Wulst, das andere dagegen ist das normale „attische“ Profil. Von ihnen trifft man das erstgenannte im Chor, im östlichen Querhaus, überall an den Seitenschiffswänden bis auf den letzten Pfeiler an der Ecke des westlichen Querhauses, im Mittelschiff bis zum ersten Hauptpfeiler nach der östlichen Vierung, das andere dagegen in allen anderen Teilen westlich der genannten Punkte. Man ging also hier zu neuen Einzelformen über, nachdem die Ostteile, die ganzen Seitenschiffe und das erste Doppeljoch des Mittelschiffes in Angriff genommen waren. Damit stimmt überein, daß von den Mittelschiffshauptpfeilern das östliche Paar stärkere Dimensionen aufzuweisen hat als das westliche, und endlich von diesem ab eine Höherlegung des Gewölbekämpfers zu beobachten ist[2]). Setzt man nun das Ergebnis dieser einfachen stilistischen Untersuchung, die uns die ältesten Teile des Baues im Osten zeigte, mit den überlieferten historischen Daten in Beziehung, an denen zu zweifeln auch nicht die mindeste Veranlassung vorliegt, so wird man auf eine bemerkenswerte Übereinstimmung treffen, denn die in der ältesten uns erhaltenen Weihenachricht genannten Altäre der Maria und des Johannes Baptista finden sich gerade im Ostquerhaus. Dieses mitsamt dem Chor und dem ersten Doppeljoch des Langhauses muß also 1226 fertig gewesen sein. Daraus ergibt sich dann, daß die Apsis von S. Kunibert im zweiten Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts entstanden sein wird, da der Baubeginn doch wohl ganz an das Ende der Amtszeit des Propstes Theoderich zu setzen ist wegen der sonst ungebührlich lang anzunehmenden Bauzeit dieser Teile. Das Chorrund von S. Kunibert ist also später entstanden als das von Heisterbach. Dehio scheint zu glauben, eine stilistische Untersuchung müßte hier zu dem entgegengesetzten Resultat führen. Das ist unzutreffend. Zunächst kann man die Apsiden von S. Kunibert und Heisterbach nicht auf Grundlage ihrer allgemeinen Struktur vergleichen, denn diese ist eben in beiden Bauten eine ganz verschiedene: das eine Mal ist es eine einfache Apsis, das andere Mal eine komplizierte Anlage mit Chorumgang und Kapellenkranz. Und weiter ist klar, daß auch die rein technischen Prinzipien nicht zum Vergleich herangezogen werden können, da eben Heisterbach um seiner äußeren Stellung willen als Zisterzienserbau in sehr viel näherem Verhältnis zu Frankreich stehen mußte als irgendeine andere Kirche. Aber man kann dafür sehr wohl die eigentlich dekorativen Eigentümlichkeiten hier und dort einander gegenüberstellen, sofern man natürlich von der gleichfalls zisterziensischen Magerkeit der Schmuckformen in Heisterbach absieht. Besonders charakteristisch scheint mir da das Verhalten gegenüber dem Spitzbogen. Der Architekt in Heisterbach benutzte ihn mit einem sichtlichen Unbehagen nur da, wo er ihn aus Stabilitätsgründen nicht entbehren zu können glaubte, wie in den Arkaden des Untergeschosses, die ja die bedeutende Last des ganzen Oberbaues zu tragen haben; im darüberliegenden Geschoß dagegen erscheint der Gebrauch jener stark gestelzten Rundbögen sehr

[1]) Bei D-B, Taf. 180 nicht gezeichnet!

[2]) Bei Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein, München 1833, Taf. 70, ist die Niveauverschiebung der Gewölbekämpfer falsch gezeichnet: der des ersten Hauptpfeilers im Langhaus liegt ebenso hoch wie der am westlichen Vierungspfeiler. Derselbe Irrtum bei der Nachzeichnung in D-B, Taf. 180 und bei der Beschreibung im Handbuche der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. V, p. 272, wo Dehio sagt: „fein und geschickt das sukzessive Tiefergehen der Gewölbekämpfer vom Langhaus zum Chor“ Diese „Feinheit“ existiert nur auf dem Papier.

merkwürdig: die statisch bessere Form wäre fraglos auch hier der Spitzbogen gewesen, aber man muß eben beachten, daß dieser hier sehr steil ausgefallen wäre, und das ist es, wogegen sich das in älteren Anschauungen befangene Empfinden des Künstlers wehrte und ihn bewog, den konstruktiv ungünstigeren Rundbogen zu verwenden. Das ist nicht etwa auch zisterziensisch bedingt, denn der Orden hat sich nie gescheut, den Spitzbogen anzuwenden, vielmehr ist es eine direkte Äußerung des von der älteren Tradition geleiteten Gefühls bei dem Heisterbacher Meister. Demgegenüber dachte der Architekt von S. Kunibert bereits anders, und zwar fortschrittlicher. In den Arkaden des Untergeschosses verwendete er — zunächst natürlich ebenfalls aus statischen Gründen — den Spitzbogen wie der Heisterbacher, und er betonte ihn noch durch den umlaufenden Wulst des Profiles; im Obergeschoß scheint er sich in einem Dilemma befunden zu haben: die sehr nahe Beziehung, in der die Bögen hier zum Fenster stehen, veranlaßte ihn, die Hauptarkaden rund zu gestalten, aber er hatte offenbar das Empfinden, diese Anordnung würde sich in dekorativer Hinsicht schlecht mit der im Untergeschoß gewählten vereinigen, und so gab er dem Wulst des Profiles auch hier die spitze Form; dadurch ist der Effekt der, daß man den Spitzbogen als die eigentlich sinnenfällige Gestalt empfindet, die in erster Linie auf das Auge des Betrachters wirkt. Also gerade um seines dekorativen Charakters willen ist der Spitzbogen hier verwandt worden, den der Heisterbacher Architekt durchaus noch ablehnte. Allerdings ist es notwendig, hier gleich noch eine Einschränkung hinzuzufügen: der Spitzbogen erscheint im Obergeschoß, um dieses dem unteren anzupassen, also nicht ganz rein um seiner selbst willen; lag eine solche Veranlassung nicht vor, so ist auch in S. Kunibert noch der Rundbogen verwendet, wie er den Fenstern und dem Blendtriforium des Langhauses gegeben wurde. Aber das wichtige ist, daß hier doch eben die Schwelle zu der neuen Anschauungsweise mit klarem Bewußtsein überschritten ist, wenn man in ihr auch noch nicht eigentlich heimisch war. Und in dieser Hinsicht bezeichnet S. Kunibert gegenüber Heisterbach in der Tat eine jüngere Stilstufe. Wie sich der Übergang hier nur schrittweise vollzog, dafür bieten gerade die genannten Bauten einen sehr instruktiven Beleg. Dafür, daß S. Kunibert seinen Einzelformen nach später ist als Heisterbach, könnten noch die Bündelsäulchen des Laufganges herangezogen werden, die sich vorher nicht finden, nachher aber die allgemein verwendete Stützenform werden.

Ich sagte, daß die Apsis von S. Kunibert im zweiten Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts entstanden ist und allerspätestens 1226 vollendet dastand. Etwa gleichzeitig muß S. Quirinus in Neuß erbaut worden sein[1]). Wir wissen, daß diese Kirche vom dem Architekten Wolbero im Jahre 1209 begonnen wurde, die Inschrift, die das besagt, befindet sich im südlichen Seitenschiff. Mehr haben wir nun aber nicht an äußeren Daten für die Geschichte dieser so bedeutenden Kirche. Wir wissen also nicht, wie lange die Bauzeit währte. Stilistische Erwägungen zwingen zu der Annahme, daß sie von relativ kurzer Dauer gewesen sein muß, da die dekorativen Formen keine wirklich wesentlichen Abweichungen im ganzen Bau aufzuweisen haben. Man trifft überall die gleichen Profile der Basen, Gesimse und Deckplatten, und ebenso zeigen die Kapitellbildungen im großen und ganzen einen einheitlichen Typus. Kleinere Unterschiede sind natürlich vorhanden, aber durch ihre Beobachtung lassen sich nicht klar abgegrenzte Phasen der Bauentwicklung gewinnen: so findet sich z. B. im ersten Doppeljoch des Langhauses vor der Vierung ein sonst nicht wieder verwendetes Deckplattenprofil, doch steht es neben dem üblichen, so daß es unmöglich wäre, auf Grund seines Vorhandenseins eine ganz bestimmte Bauperiode zu fixieren. Trotzdem möchte man nun gern näher unterscheiden und vor allem feststellen, ob der Chor der älteste Teil ist oder etwa mit dem Langhause begonnen worden ist. Vor allem deshalb, weil diese Bauteile in ihrer künstlerischen Bedeutung in einem unverkennbaren Gegensatz stehen und kaum von demselben Architekten angelegt sein können. Denn während der Chor mit seinen drei Conchen ein außerordentlich geschicktes Werk ist, das auf den ersten Blick ein sehr bedeutendes Können verrät, zeichnet sich das Langhaus daneben durch große Unsicherheit in der allgemeinen Anlage aus. Bekanntlich werden seine einzelnen Joche in ihren

[1]) cf. Rh., Bd. III, 3. p. 66 ff.

Abmessungen von Osten nach Westen fortschreitend immer weiter: Effmann[1]) nahm seinerzeit an, dies müsse darauf zurückgeführt werden, daß die Fundamente einer älteren Anlage benutzt wurden. Dagegen spricht nun neuerdings Dehio[2]) von einer „künstlichen Systematisierung" und einem „perspektivischen Raffinement". Man betrachte einmal den Aufriß des zweiten Doppeljoches. Da steht unten ein Spitzbogen neben einem Rundbogen, ohne daß auch nur der geringste Grund für diese Nebeneinanderstellung zu finden wäre, zumal darüber in den Tribünen in besserer Weise zwei Spitzbögen zusammen angeordnet sind. Hier liegt ein Schwanken, eine Unsicherheit, kein Raffinement vor. Wirft man dann einen Blick auf den Grundriß und beachtet die zum Teil sehr starken Verschiebungen in den Achsenstellungen der Pfeiler und Wände, so wird man hier nur in dieser Auffassung bestärkt werden. Bei einem Architekten, der so augenscheinlich Fehlgriffe tut, wird man keine besonderen perspektivischen Kunststücke voraussetzen dürfen. Also sicherlich hat Effmann das Richtige getroffen; wir haben demnach einen Künstler vor uns, der die besonderen Schwierigkeiten, die infolge der Beibehaltung älterer Grundmauern zu überwinden waren, nicht zu bewältigen vermochte. Und daß diese unvollkommene Leistung des Langhausbaues nicht dem ausgezeichneten Schöpfer des Chorbaues zugeschrieben werden darf, dafür sprechen noch andere Gründe. Es ist von vornherein sehr auffallend, daß das Niveau der Laufgänge im Obergeschoß der drei Conchen beträchtlich höher liegt, als das der Tribünen über den Seitenschiffen. Wenn man hier freilich noch den Versuch machen könnte, diese Disposition durch die höhere Lage des Chores überhaupt, die von der Krypta abhängig ist, zu erklären, so wird man sofort davon Abstand nehmen müssen, wenn man sieht, wie die Ostteile an das Langhaus anschließen (Taf. LXXX). Steht man in einer der seitlichen Conchen, den Blick auf den Eingang zum Seitenschiff gerichtet, so sieht man hier die Wand in zwei Geschosse aufgeteilt. Das Gesims, das beide voneinander trennt, schneidet über die Öffnung der Langhaustribüne hinweg. Schon das bloße Vorhandensein dieser im jetzigen Zustande vollständig zwecklosen Tribünenöffnung ist Beweis genug, daß hier eine Änderung des ursprünglichen Planes vorliegt. Vollends deutlich wird das bei Betrachtung der Einzelbildungen. Zum Seitenschiff öffnet sich nicht ein einfacher Bogen, ihrer drei sind hier vorhanden, die einer über den anderen vorkragen, um für das Obergeschoß ein breites Auflager abzugeben. Sie sind spitz, aber nur der untere von Anfang an vorgesehene beschreibt seine volle Kurve, während für die beiden anderen, die kräftig vorspringen, der vorhandene Platz nicht reichte, so daß sie von Zentren aus konstruiert werden mußten, die tief unter ihrer Kämpferlinie liegen. Das sind Formen, die sich bei einheitlicher Bauführung nicht hätten einstellen können. Nicht minder deutlich spricht die Gliederung des Obergeschosses für das Einsetzen eines neuen Planes. Denn hier erhebt sich auf dem von den unteren Bögen gebildeten breiten Auflager über ihrem Scheitel eine hohe Stütze, die gerade vor die Mitte der Tribünenöffnung gesetzt ist und dann darüber frei vor der Wand steht, bis sie die Bögen des Gewölbes aufnimmt. Die Emporenarkade ist also in doppelter Weise um ihren eigentlichen Sinn gebracht: einmal infolge Höherlegung des oberen Geschosses im Chore und der so hervorgerufenen horizontalen Überschneidung und ferner durch die ganz veränderte Aufrißdisposition, die eine Gewölbestütze gerade vor ihre Öffnung stellte. Die neue Anordnung konnte so rücksichtslos getroffen werden, weil sie sich an einer Stelle des Baues befindet, die wenig auffällt, es war also nicht nötig, hier die älteren Teile auf Kosten einer komplizierten Bauführung zu schonen. Die ganze soeben beschriebene Anordnung, die sich auf beiden Seiten gleichmäßig findet, zeigt aufs deutlichste, daß hier zwei verschiedene Architekten am Werke waren, und daß der Bau des Langhauses dem des Chores vorangegangen sein muß. Dieses Resultat erscheint mir vollkommen gesichert, denn aus rein statischen Gründen muß die Erbauung des Chores selbstverständlich dem des ersten Langhausjoches gefolgt sein, und es kann als ausgeschlossen gelten, daß beide Teile, die so hart aneinanderstoßen, das Werk des gleichen Künstlers sind. Damit sind nun aber keineswegs alle Phasen der baulichen Entwicklung der Quirinuskirche geklärt: im Gegenteil, diese Erkenntnis läßt erst eine Reihe schwieriger Probleme auftauchen. Ich kann hier unmöglich alles berühren und begnüge mich daher, auf diejenigen hinzuweisen, die mit dem soeben

[1]) W. Effmann, Die S. Quirinuskirche zu Neuß, Düsseldorf 1890, p. 33 ff.

[2]) Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. V, p. 384.

Ausgeführten in ganz unmittelbarem Zusammenhange stehen. Da wäre vornehmlich zu fragen, welchen Anteil der erste Architekt an der Ausarbeitung des Grundrisses hat. Ist er der Urheber auch des Chorplanes, oder muß dieser bereits seinem Nachfolger zugeschrieben werden? Es wird das nur entschieden werden können durch eine Untersuchung der Krypta, da diese bereits den Grundriß des Chores in sich trägt. Sie ist in ihrem ganzen Mittelteil ein Überrest des älteren Baues, der fast vollständig erhalten wurde, indem man die neuen Conchen um ihn herumlegte und eine Reihe von Einbauten vornahm, die den Zweck haben, die Pfeiler der Vierung zu tragen. Wenn nun diese ganzen Veränderungen des alten Bestandes einen völlig einheitlichen Charakter tragen, so wäre daraus mit Notwendigkeit zu schließen, daß schon der erste Architekt auch den Chorplan entwarf, da ja die wesentlichen Teile der Vierung, die zum Langhaus gehören, den Einbau der ihnen entsprechenden Stützen in die alte Krypta zur Voraussetzung haben. Andererseits ist zu betonen, daß die außerordentliche Stärke der Apsidenmauern von vornherein darauf schließen läßt, ihr Erbauer habe auch die Absicht gehabt, im Oberbau des Chores die tatsächlich vorhandenen Laufgänge mit der bekannten Zerlegung der Wände in zwei Schalen anzuordnen. Von diesem Gesichtspunkt geleitet, würde man also geneigt sein, die Erbauung der Kryptaverstärkungen und damit die Idee des Dreiconchenplanes dem zweiten Architekten zuzuweisen, da offenbar der spätere ihm gehörige Aufriß in der Krypta vorbereitet erscheint. Diese offensichtlichen Schwierigkeiten würden sich, wie man sofort erkennen wird, nur dann wirklich befriedigend lösen lassen, wenn der Nachweis gelänge, daß die Kryptaeinbauten nicht von einer Hand herrühren, sondern zu verschiedenen Zeiten entstanden sind. Und ich will hier gleich betonen, daß das meines Erachtens mit der wünschenswerten Sicherheit nicht geschehen kann, bevor nicht sehr umfassende bauliche Untersuchungen, verbunden mit neuen Ausgrabungen, in der Krypta vorgenommen sind. Wenn ich dieses besonders hervorhebe, glaube ich ohne Gefahr darauf hinweisen zu können, daß in der Tat aller Wahrscheinlichkeit nach die Einbauten in die ältere Krypta sich zu zwei verschiedenen Perioden vollzogen haben. Nach meiner Meinung hat der erste Architekt sich damit begnügt, das nordwestlichste und südwestlichste Gewölbefeld der alten Kryptaanlage zu vermauern und auf die so gewonnenen Fundamente seine westlichen Vierungspfeiler zu setzen, während die ganze übrige Krypta, vermutlich auch der darüberliegende alte Chor, zunächst unangetastet blieb. Im zweiten Stadium der Baugeschichte hat sodann der Architekt des Chores die übrigen Bauten der Krypta ausgeführt, nachdem der ältere Chor abgebrochen und ein völlig neues Projekt gefaßt war. Er hat also zunächst, um seinem mächtigen Vierungsturm genügende Sicherheit zu bieten, den alten Fundamentmauern seines Vorgängers an den Ecken neue Verstärkungen hinzugefügt, die in ihrer Form und den Profilen der Deckplatten mit den neuen Pfeilern im östlichen Teil der Krypta übereinstimmen. Ich mache noch einmal ausdrücklich darauf aufmerksam, daß hier der Kernpunkt meiner Hypothese liegt: wenn man mir nachweisen könnte, daß diese von mir als Verstärkungen bezeichneten Pfeilervorlagen völlig einheitlich aufgeführt sind mit dem hinter ihnen liegenden Fundamentmauerwerk, das ich dem ersten Architekten zuweise, so würde damit auch diesem der ganze Umbau der Krypta sowie der Plan des Chores zugeschrieben werden müssen. Bei dem heutigen stark restaurierten Zustande der Anlage ist das nicht mit Sicherheit zu entscheiden, doch möchte ich die von mir gegebene Deutung als die bei weitem wahrscheinlichste ansehen. Hier wird eine zukünftige Bauuntersuchung, die nur im Rahmen einer ausführlichen Monographie erfolgen kann, einzusetzen haben. Wie diese aber auch ausfallen mag, sicherlich kann sie nichts an der Tatsache ändern, daß der Chor später entstanden ist als das Langhaus, und das ist es, was uns hier in erster Linie interessieren muß, da damit wenigstens ein gewisser chronologischer Anhaltspunkt für die Datierung der Ostteile der Neußer Quirinuskirche gegeben ist. Wenn der Bau 1209 von Wolbero begonnen und zunächst das Langhaus errichtet wurde, so ist unter Berücksichtigung dessen, was ich oben über die relativ kurze Bauzeit sagte, anzunehmen, daß der Chor am Ende des zweiten oder auch ganz im Anfang des dritten Jahrzehntes des XIII. Jahrhunderts erbaut wurde, er also auf jeden Fall etwas später ist als der von S. Kunibert. Wesentlich später dürfte die Erbauung des Chores von S. Quirinus nicht angesetzt werden, denn dem stehen die Daten gegenüber, die uns für Roermond und S. Severin in Köln gegeben sind, und an deren Richtigkeit nicht gezweifelt werden kann.

Denn diese beiden Kirchen zeigen deutlich eine spätere Stilstufe, auf deren Merkmale weiter unten genauer einzugehen sein wird. Hier mag es genügen, darauf aufmerksam zu machen, daß bereits Rippengewölbe auf ihren Apsiden vorhanden sind, deren Dienste die beiden Geschosse untereinander verbinden, was zweifelsohne einen Fortschritt bedeutet. Von der Liebfrauenkirche in Roermond heißt es in der Chronik der Zisterzienserabtei Camp, die allerdings erst im XV. Jahrhundert abgefaßt ist, daß sie für ein Zisterzienserinnenkloster im Jahre 1218 von dem Grafen Gerhard III. von Nassau und seiner Gemahlin Margareta von Brabant gegründet wurde[1]). Dasselbe besagte eine zwar nicht mehr erhaltene, aber gut überlieferte Inschrift, die sich am Grabe der Stifter befunden hat[2]) — jener frühgotischen, ganz französisch beeinflußten Tumba in der Vierung der Kirche. Diese Nachrichten sind bestimmt richtig, denn schon zum Jahre 1220 erfahren wir aus einer Urkunde des Kölner Erzbischofs Engelbert, daß er die Kirche „cum fabrice sue consommacionem accepisset" geweiht habe[3]). Das ist nun sicherlich eine sehr euphemistische Ausdrucksweise, denn man hat offenbar nur die Anwesenheit des Erzbischofs benutzt, um die schon fertiggestellten Teile des Baues provisorisch weihen zu lassen, denn vier Jahre später, am 1. Juli 1224, fand eine zweite Weihe durch denselben Erzbischof statt[4]). Es ist anzunehmen, daß infolge der fürstlichen Stiftung sehr reiche Baumittel zur Verfügung standen und in der Tat innerhalb sechs Jahren die Hauptmasse des Baues hergestellt werden konnte. Jedenfalls ist die Weihe von 1224 als die eigentlich bedeutsame anzusehen, denn die feierliche Stiftungsurkunde, in der von der „Ecclesia constructa" die Rede ist, wurde von Gerhard III. im gleichen Jahre, wenige Tage vor der Weihe, am 16. Juni ausgestellt[5]). Aber trotzdem war die Kirche noch nicht in dem Zustande, in dem sie sich heute befindet. Die Westteile des Baues mit der weit ausgedehnten Nonnenempore zeigen einen etwas späteren Stilcharakter als der Chor und das Langhaus, und in der Tat wissen wir auch aus einem Ablaßbrief des Erzbischofs Konrad von Hochstaden aus dem Jahre 1244, daß damals der schon „lange begonnene" Kirchenbau immer noch nicht völlig vollendet war: wahrscheinlich hat nach dem Tode der Stifter die Freigebigkeit des Grafengeschlechtes nachgelassen, so daß es nötig wurde, durch Ablässe die erforderlichen Mittel zur Weiterführung des Baues zu beschaffen[6]). Wir können also auf Grund dieser sich gegenseitig sehr gut ergänzenden historischen Nachrichten annehmen, daß schon 1220 Teile des Chores erbaut gewesen sind, dieser aber auf alle Fälle 1224 im Innern fertiggestellt war.

Etwas später würde man auf Grund der stilistischen Eigentümlichkeiten die Apsis von S. Severin in Köln datieren wollen, und das stimmt trefflich mit dem überlieferten Datum überein, denn wir erfahren urkundlich aus dem Jahre 1237, daß damals Bischof Balderich von Semgallen die Kirche weihte[7]). Es handelte sich dabei offenbar darum, die Choranlage von zwei Jochen mit der polygonal geschlossenen Apsis dem Gottesdienst zu übergeben, während im übrigen zunächst der Bau des XI. Jahrhunderts erhalten blieb. Es ist also zu schließen, daß die Apsis von S. Severin am Ende des dritten oder am Anfang des vierten Jahrzehnts des XIII. Jahrhunderts entstand[8]).

Diese Zusammenstellung läßt deutlich den Vorteil erkennen, der sich aus einer gemeinsamen Betrachtung der zweigeschossigen Apsiden mit Laufgang auch in einem allgemeineren Sinne für die Chronologie der niederrheinischen Kunst gewinnen läßt, weil in ihnen eine Bauform vorhanden ist, die bei der häufigen Wiederholung leicht in ihrer Entwicklung verfolgt werden kann. Handelt es sich

---

[1]) Annalen des hist. Ver. für den Niederrhein, Bd. XX, p. 280.

[2]) Gallia christiana, Bd. V, p. 389.

[3]) Sloet, Oorkondenboek der Graafschappen Gelre en Zutfen, s'Gravenhage, 1872—76, Nr. 463 bis.

[4]) Wilhelmus de Berchem, De nobili principatu Gelriae et eius origine, ed. Sloet, Haag 1870, p. 53.

[5]) cf. Sloet, op. cit. Bd. I, Nr. 475.

[6]) „iam diu edificiis laudabiliter inchoata" heißt es von der Kirche in dem genannten Ablaßbrief, cf. Sloet, op. cit. Nr. 643 ter.

[7]) cf. Ennen und Eckertz, Quellen zur Geschichte der Stadt Köln, Bd. II, 166.

[8]) Ich kann hier natürlich nicht auf alle älteren Meinungen eingehen, sie verzichten meist überhaupt auf eine genauere chronologische Einordnung, oder wenden die gegebenen Daten ohne rechte Überlegung an; hier nur ein Beispiel: cf. Heribert Reiners, Kölner Kirchen, Köln 1911, p. 211, wo es von der Apsis von S. Severin heißt: „die Apsis wiederholt das Kölner Motiv mit dem Umgang des Obergeschosses, das, zeitlich zwischen Gross S. Martin und S. Kunibert stehend, hier durch die Verbindung von Spitz- und Rundbogen neuen Reiz bekommen hat". Wie das zustande gekommen ist, ist leicht zu erkennen, S. Kunibert wurde 1247, S. Severin 1237 geweiht, also muß S. Kunibert später sein!

doch hier um eine architektonische Bildung, die der dekorativen Laune nicht in dem Maße ausgesetzt war, daß ihre Variationen nicht immer noch leicht an dem mit einer gewissen Logik sich vollziehenden tektonischen Fortschritt zeitlich geordnet werden könnten. Es ist neben anderem gerade diese methodische Bedeutung, die mich veranlaßt hat, meine Untersuchungen auf der gewählten Grundlage aufzubauen. Bei den zuletzt besprochenen Bauten waren immer äußere Daten gegeben, und es ist sicherlich bemerkenswert, daß sie sich sehr leicht mit der stilistischen Entwicklung verbinden ließen, wir sind also sicherlich berechtigt, einen durchaus kontinuierlichen Fortschritt anzunehmen. Wenn ich dessen am leichtesten erkennbaren Merkmale hier in Kürze zusammenfassen soll, so unterscheiden sich die Apsiden des zweiten Jahrzehntes von denen der Frühzeit namentlich durch die Aufnahme einer neuen Stützenform im Laufgang des Obergeschosses, sie haben durchweg schlanke Bündelsäulchen aus drei Gliedern, während vorher nur schwerere Pfeiler oder einfache Säulen zu finden sind. Es bleibt das auch für die spätere Zeit der gewöhnliche Typus. Ferner ist jetzt der Spitzbogen da gebraucht, wo man ihn für besonders nützlich hielt, und man begann auch, sich mit seiner dekorativen Erscheinung vertraut zu machen. Die Bauten des dritten und vierten Jahrzehntes charakterisieren sich gegenüber den vorangehenden durch die durchlaufenden „Dienste“, die die beiden Apsisgeschosse miteinander verbinden, die Aufnahme der Rippen in das Gewölbe und endlich durch den in klarem Bewußtsein seines konstruktiven und funktionellen Wertes gebrauchten Spitzbogen, der in der älteren Periode nur zögernd angewandt wurde, obwohl er auch jetzt noch keineswegs als die allein übliche Bogenform benutzt wurde, denn der Rundbogen fand namentlich in den Nischen des Untergeschosses Verwendung. Es sollen das natürlich nur äußere Kennzeichen sein, nicht wirklich innere Charaktereigenschaften des Stiles. Als solche können sie aber für geeignet erachtet werden, äußerlich undatierte Bauten in ihrer chronologischen Stellung zu fixieren. Wenn wir in der Kölner Diözese bleiben, was hier vorläufig nur beabsichtigt ist, so würde es sich um die Kirchen von Sinzig und S. Andreas in Köln handeln. Jene zeigt sich auf den ersten Blick als verwandt mit S. Severin in Köln, sie könnte für ein wenig entwickelter angesehen werden wegen der leichteren Bildung der Laufgangstützen und der außen und innen polygonal gebrochenen Grundrißlinie, während S. Severin innen noch rund geschlossen ist. Jedenfalls kann es kaum zweifelhaft sein, daß man sich die Sinziger Apsis im vierten Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts entstanden denken muß. Anders steht es dagegen mit S. Andreas in Köln, die schlecht erhaltene Apsis des nördlichen Querhausarmes läßt sich mit keinem der bisher genannten Bauten zusammenstellen: sie weist eine Reihe Eigentümlichkeiten auf, wie die besonders ausdrucksvoll gebildeten mit Schaftringen besetzten Dienste und die ganz neue Bildung des Laufganges, die einen weiteren Fortschritt im Sinne der Gotik erkennen lassen. Wir werden diesen Bau also an das Ende der niederrheinischen Entwicklung zu stellen haben. Damit können diese chronologischen Vorbemerkungen geschlossen werden. Wir wenden uns wieder der stilistischen Einzeluntersuchung zu, für die der feste Boden der zeitlichen Abfolge gesichert ist.

E. S. Kunibert in Köln.

Die Apsis von S. Kunibert (Taf. LXIX) erhebt sich auf halbkreisförmigem Grundriß in zwei klar getrennten Geschossen, von denen das obere nahezu die gleiche Höhe hat wie das untere. Die Mauer ist nicht nur im oberen Geschoß „zerlegt“, sondern genau so auch zu ebener Erde. In beiden Geschossen löst jedesmal eine fünffache Arkadenstellung die Vorderwand auf, die Rückwand ist entsprechend von Fenstern durchbrochen, von denen die unteren nur sehr bescheidene Dimensionen aufzuweisen haben, während sie oben den ganzen verfügbaren Platz einnehmen und nur sehr schmale Wandstücke zwischen sich stehen lassen. Die Fenster sind durchweg noch rundbogig. Dagegen zeigen die vorderen Arkaden des Untergeschosses eine spitze Führung ihrer Bögen. Ihr Profil ist einfach abgetreppt mit eingelegtem Rundstab. Im oberen Geschoß hat man eine Differenzierung eintreten lassen, indem bei gleicher Profilierung der vordere Bogenzug mit dem Wulst spitz geführt ist, der mehr zurückliegende dagegen in Rücksicht auf das Fenster, zu dem er in sehr naher Beziehung steht, rund mit leichter Stelzung. Diese Bögen ruhen unten und oben auf schlanken Bündelsäulchen. Man muß sich ihre Form entstanden denken durch eine Gruppierung von drei nahezu vollrunden Säulen um ein ungefähr quadratisches Massiv, das aber nur so klein ist, daß es hinter den Säulen, die seine

drei dem Beschauer zugewandten Seiten einnehmen, nicht mehr als solches erscheint. Im Untergeschoß ist das vordere Säulchen in der Mitte mit einem Schaftring versehen. Die Verbindung der Stützenreihe mit der Rückwand ist im Prinzip auch die sonst übliche durch hinter den Bögen liegende schmale Tonnengewölbe, die ihrerseits wieder auf kleinen spitzbogigen Tonnen ruhen, welche longitudinal zwischen die Bündelsäulchen und die Rückwand gespannt sind. Eingedeckt ist die Apsis durch eine große spitzbogige Halbkuppel, in die in gewöhnlicher Weise die Bögen des oberen Laufganges gleich Stichkappen einschneiden. Im Querschnitt ist die Widerlagerung des Gewölbes in der bekannten rheinischen Art durch die Zwerggalerie gesichert.

Man wird bereits bemerkt haben, daß diese Anlage sich vielfach von den bisher besprochenen unterscheidet. Am wichtigsten wird der Umstand erscheinen, wie die Zerlegung des Wandkörpers hier in weit höherem Maße durchgeführt ist, als das in den älteren Beispielen dieser Gattung der Fall ist, indem auch das Untergeschoß einen „Umgang“ aufzuweisen hat. Wir kennen diese Form aber bereits von den französisch-normännischen Monumenten her: es ist das der Typus, wie er in nächster Verwandtschaft in der Ste. Trinité in Caen zu treffen ist, dessen weitere Entwicklung ich oben in Tournay, in Notre-Dame de Soissons, in Morienval und schließlich in der Maastrichter Liebfrauenkirche — hier am stärksten umgebildet — aufgezeigt habe. Man könnte nun freilich meinen, die niederrheinische Kunst wäre ganz selbständig ohne fremde Beeinflussung zu diesem Fortschritt gelangt, indem die ältere Form genug Anregungskraft zur Bildung der neuen besessen hätte. Ich will die Möglichkeit einer solchen Entwicklung nicht bestreiten, denn schließlich trägt jede künstlerische Gestaltung im Keime ihre weitere Fortbildung in sich. Ähnliche Prozesse haben sich auch fraglos in analoger Form am Niederrhein vollzogen, auf die wir noch zu sprechen kommen werden. Trotzdem darf man nun aber eine französische Anregung nicht ausschließen wollen, im Gegenteil, sie wird um so wahrscheinlicher, wenn man bedenkt, daß die Aufrißgestaltung von S. Kunibert fast ganz vereinzelt dasteht — ein zweites Beispiel ist nur noch in Neuß vorhanden — und der Bau auch sonst französische Einwirkungen verrät. Von französischen Ideen abhängig ist namentlich die Form der Stützen, die ich beschrieben habe.

Bündelsäulen an sich sind freilich am Rhein nicht unbekannt, sie finden sich meist aus vier Gliedern gebildet in den romanischen Krypten, wie in Neuss, S. Maria im Kapitol zu Köln, Münster zu Emmerich, Ostkrypta des Trierer Doms, dann auch ähnlich im Oberbau in S. Maria im Kapitol und in S. Ursula zu Köln (drei Glieder), stets an Punkten, wo die besondere Form motiviert ist. Wesentlich dekorativ verwendet finden sich dann Bündelsäulen aus drei Gliedern zusammengesetzt in Knechtsteden und ganz nahe verwandt in der zur Maasschule gehörigen Kirche von St. Severin-en-Condroz. Auf einem ähnlichen Prinzip aufgebaute Bündelsäulen sind natürlich auch in Frankreich in den „romanischen“ Bauten zu finden, ich erinnere an die Kirchen in Saint-Dié, die Kathedrale und Notre-Dame, an die zahlreichen westfranzösischen Bauten, für die diese Pfeiler geradezu ein Schulcharakteristikum sind, also, um ein paar Beispiele zu nennen, an Saint-Savin, St. Hilaire de Poitiers, St. Pierre de Chauvigny, St. Pierre d'Airevault u. a. m.; und endlich sei noch eine sehr reich ausgebildete Variation erwähnt, die aus vierzehn Gliedern gebildeten Bündelsäulen des Langhauses von St. Remy in Reims. Es sind das alles Formen, wie sie sich in fast allen romanischen Schulen nachweisen lassen. Sie charakterisieren sich stets durch die gegenseitige Durchdringung einzelner, kräftiger Säulen und die dadurch bedingte bedeutende Massigkeit und Schwere der ganzen Bildung, die nur in den westfranzösischen Beispielen der späteren Zeit stärker zurückgedrängt erscheint. Sie wirken infolgedessen stets wie ineinander verwachsen und erscheinen durchaus funktionslos, denn sie sollen offenbar nur gefälliger aussehen als die vollrunden, plumpen Formen von entsprechender Stärke. Ganz anders aber erscheint die Form der Stützen in S. Kunibert. Sie sind aus drei Säulchen gebildet, die ganz schlank, so gut wie vollrund gegeneinander treten und so erst eigentlich ein Bündel im wahren Sinn des Wortes ergeben, wo jedes Glied in seiner Selbständigkeit noch wahrgenommen werden kann. Ein „romanischer“ Künstler würde sich in unserem Falle diese Mühe gar nicht gemacht haben, er hätte eine einfache Säule hingesetzt, die ja statisch dieselben Dienste leisten konnte und immer noch von sehr mäßigem Umfang gewesen wäre. Was die neue Bildung charakterisiert, ist zunächst der Eindruck hoher Leichtigkeit, wie er durch die schlanken Formen bedingt ist. Ferner ist deutlich fühlbar,

daß die Form an sich wohl geeignet sein würde, Träger funktionellen Ausdrucks zu sein, denn eine Einheit aus mehreren dünnen Gliedern, die auch für sich gerade noch einzeln aufgefaßt werden können, wirkt für das Auge als mit stärkerer Energie erfüllt, scheint kräftiger aufzustreben, als eine volle Säule von entsprechend größerem Durchmesser. Es liegt hier also ein Architekturglied vor, das offensichtlich seine nächsten Verwandten in den Bildungen der nordfranzösischen Gotik hat. Nur dort ist ein ähnlicher Geist zu finden, wo man schon sehr früh die Gliederung der Pfeiler zu akzentuieren suchte durch die große Zahl der eingebundenen Säulen und wo man jene so charakteristischen Dienstbündel für die Gewölbe schuf. Man ist sehr leicht geneigt, das als selbstverständliche Bildungen anzusehen, man vergesse aber nicht, daß es beispielsweise sehr viel einfacher gewesen wäre, kräftige Halbsäulen als Gewölbeträger anzuordnen, anstatt jener drei- oder fünffach gegliederten Vorlagen. Die Dienste sind in ihrer Form durchaus nicht eigentlich konstruktiv bedingt, es ist vornehmlich ein besonders tektonisch-funktionelles Empfinden, das sie erzeugte. Man kann so leicht die Probe darauf machen: der Architekt, der das Langhaus der Neußer Quirinuskirche errichtete, begnügte sich mit einfachen Halbsäulen als Gewölbeträgern, er hatte eben nicht den Wunsch, ihnen jenen Ausdruck lebendigster Aktivität zu verleihen, der allen französischen Schöpfungen dieser Zeit eigen ist. Die Versuche, die man in Frankreich während der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts unternommen hat, jenen funktionellen Charakter möglichst eindrucksvoll hervortreten zu lassen, sind sehr mannigfacher Art; es hatte sich damals noch kein fester Typus durchgesetzt, der sich als der beste erprobt hatte, ist es doch gerade für die Frühgotik so außerordentlich charakteristisch, daß sie in der Wahl ihrer Mittel noch unsicher war. Auf alle Fälle aber hatte man erkannt, daß es notwendig war, den vorgelagerten Säulen nicht nur einen schlanken Durchmesser zu geben, sondern sie nach Möglichkeit wie vollrund als selbständige Kraftträger erscheinen zu lassen, wobei es in der Regel genügend war, wenn man ihnen ein starkes Dreiviertelprofil gab. Ich kann hier natürlich unmöglich die ganze Entwicklung schildern und muß mich darauf beschränken, mit ein paar Beispielen zu operieren. Man vergleiche etwa in der Kirche St. Étienne zu Caen (Taf. XXII und LXX) die Pfeiler des XI. Jahrhunderts im Langhaus mit denen im Chore aus den letzten Jahren des XII. Jahrhunderts; alles, was ich sagte, findet hier seine Bestätigung: die Säulchen, die dem Pfeilerkern vorgelegt wurden, sind bedeutend vermehrt, mehrere schlanke sind für eine stärkere gesetzt, die meisten von ihnen erscheinen wie frei vorgestellt, obwohl sie es in der Tat nicht sind. Aber auch das letztere ist außerordentlich häufig versucht worden, man wird sich über die verschiedenartige Wirkung an einem Beispiel in ein und demselben Bau wieder am besten klar werden: man vergleiche also die Dienstbündel in der Pariser Kathedrale, wie sie sich im Chor und im Langhaus finden (Taf. LXXI—LXXII). An sich ist die Bildung hier und da nah verwandt, doch ist die Wirkung eine nicht unwesentlich andere. Denn im älteren Chor erscheinen die Dienste bei ihrer außerordentlichen Schlankheit wie von der Mauer festgehalten, da sie mit deren Steinschichten gleichmäßig aus niedrigen Stücken zusammengesetzt sind, die regelmäßig in die Wand eingreifen; im Langhaus dagegen herrscht ein ganz anderer Eindruck: wie Glieder aus einem besonderen, festeren Material ziehen sie hier einzelnen Kraftstrahlen gleich in die Höhe. Diese Lösung war eine besonders extreme, sie hat auch keinen Anklang gefunden und ist in der Regel bei größeren Bauten nicht wieder angewandt worden[1]): offenbar hatte man in dem Bestreben, den selbständigen Funktionsgehalt der einzelnen Dienste zu betonen, übers Ziel geschossen und den wesentlichsten Zweck dieser Vorlagen, plastisch wirksame Glieder zu sein, bei ihrer allzu schlanken Bildung außer acht gelassen. Wir werden auch weiter unten sehen, daß außerdem noch andere Gründe mitsprachen, hier wieder kräftigere und weniger entmaterialisierte Formen zu verwenden, die denn auch von selbst dazu führen mußten, daß man von der faktisch vollrunden Form der Vorlagen abließ, obwohl sie in der Frühzeit sehr häufig verwandt wurde, namentlich bei den Pfeilern. In einem solchen Milieu nun mußten auch leicht Formen der Art entstehen, wie wir sie in S. Kunibert angetroffen haben, hier muß sie der Kölner Architekt auch gefunden haben, denn dafür konnte ihm die ältere heimische Kunst keine

[1]) Ganz dünne, schlanke Dienste sind auch in der späteren Zeit in der Normandie sehr beliebt gewesen, man vergleiche den Chor von Coutances, wo eine einzige, ganz dünne Säule als Dienst fungiert.

wirklichen Anregungen bieten[1]). Es mag gut sein, hier noch einmal an die Trägerform von S Aposteln zu erinnern, dort waren wohl kleine Säulchen zur Dekoration der Stützen verwendet, aber sie sind eben vollkommen vom Pfeilermassiv eingeschlossen und wirken so nur als reine Flächendekoration ohne eigentliches Leben selbständiger Art, und dasselbe gilt im Grunde auch von den Doppelsäulchen in S. Maria im Kapitol, denn diese werden eben von einem Sockel getragen und von einer gemeinsamen Deckplatte abgeschlossen, während in S. Kunibert jene feine Differenzierung aller Teile durchgeführt ist, die jedem ein gewisses Maß von eigener Kraftäußerung zuweist und sie doch zu einer höheren Einheit integriert. Es ist nun sehr interessant, daß der Architekt von S. Kunibert die Form seiner Stützen nicht von französischen Apsiden entlehnt haben kann, die sich mit der von S. Kunibert vergleichen ließen. Denn, wie ich bereits bemerkte, verwenden diese im zweigeschossigen Aufbau stets die einfache Säulenform, und sie sind in dieser Art durchaus auf die ältere Kunst beschränkt: schon im letzten Viertel des XII. Jahrhunderts kommen zweigeschossige Apsiden der beschriebenen Gattung bei monumentalen Anlagen nicht mehr vor. Sieht man von dem kleinen, kapellenartigen Chor in Rieux (Taf. LXXIII) ab, so kennt diese Regel nur eine einzige Ausnahme: allein die Kathedrale von Besançon (Taf. LXXIV) hat ein Chorrund der bekannten Form, und es kann kaum zweifelhaft sein, daß hier trotz der reifen hochgotischen Formbildung im einzelnen die Gesamtanlage unter deutschem, speziell rheinischem Einfluß steht. Das mag zunächst merkwürdig erscheinen, ist es aber keineswegs, zeigen doch schon die älteren Teile dieses Baues unverkennbare deutsche Einflüsse, wie namentlich an der Grundrißbildung mit den doppelten Chören erkennbar ist. Die französische Entwicklung ging so vor, daß sie bei den großen Monumentalbauten die Gliederung der Apsiden der des Langhauses anzupassen sich bemühte. Während in Lessay und in S. Georges de Boscherville die Apsis sich noch scharf in ihrer Gliederung von den übrigen Teilen des Baues sondert, kann man in Cérisy-la-Forêt und noch stärker in der normännischen Kathedrale von Peterborough bereits jenes Streben nach Vereinheitlichung der Gliederungsformen im ganzen Bau konstatieren, das so charakteristisch für das französische Denken der Reifezeit ist, indem mit dem Übergang zum dreigeschossigen Aufbau auch der Apsiden das vorbereitet wurde, was die Gotik überall zeigt: die Gliederungsformen sind in der Apsis die gleichen wie im Chore und im Langhaus selbst. Das kann für die eigentliche Blütezeit durchaus als die Regel gelten, und so haben denn die großen Kathedralapsiden Nordfrankreichs gewöhnlich den drei- oder viergeschossigen Aufbau, den die ganze Anlage auch sonst aufweist. Denn es ist in Frankreich stets das Langhaus, das den eigentlichen Ton angab, von dem die künstlerische Entwicklung ausging, die alles in ihren Bann zog.

Die Bündelsäulchen von S. Kunibert hatten somit ihre Vorbilder nicht in den großen Monumentalformen der französischen Gotik, sondern in den kleineren Füllgliedern, die zum funktionellen Eindruck des ganzen Aufbaues wohl ihr Teil beitragen sollten, in nicht geringem Maße aber auch dekorative Bildungen waren, die sich dem eigentlich struktiven Gerüst harmonisch eingliedern mußten, um die abstrakte Schöpfung architektonischen Denkens mit lebendigem Ausdruck zu bekleiden. Wir begegnen also ähnlichen Formen vornehmlich in den Säulchen der Tribünen und Triforienstellungen, dann auch in den Laufgängen der Seitenschiffswände, wie sie in der Schule der Champagne beliebt waren. Eine Bildung, die in ihrer äußeren Gestaltung so gut wie identisch ist mit der von S. Kunibert, kommt meines Wissens zum ersten Male in den Chortribünen der Kathedrale von Noyon (Taf. LXXV) vor, nahe verwandte Formen lassen sich dann wiederholt nachweisen, etwa in den „Triforien“ von St. Ayoul oder St. Quiriace zu Provins, direkt vor einem kleinen Apsislaufgang in der nördlichen Querhauskapelle an St. Etienne zu Caen (Taf. LXXVI) und in anderen Beispielen mehr. Doch sei darauf aufmerksam gemacht, daß diese annähernd gleichen Formen keineswegs sehr häufig auftreten; es ist auch durchaus nicht meine Meinung, der Architekt von S. Kunibert habe sklavisch kopiert, davon kann gar keine Rede sein, er hat sich vielmehr durch diese oder ähnliche Bildungen, wie die Säulchengruppen der Pfeiler und Dienstbündel, anregen lassen, wie sie ja fast in jedem französischen Bau der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts zu finden waren, so daß er sich in einer wahlverwandten

[1]) Selbstverständlich können die Zwerggalerien hier nicht herangezogen werden, sie kennen auch nicht Bündelsäulchen der beschriebenen Form.

Form ausdrücken konnte. Welches Streben ihn dabei leitete, kann nun gar nicht zweifelhaft sein. Ihm war es nicht um den funktionellen Ausdruck zu tun, der sekundären Grades auch in den französischen Füllgliedern lebte, es reizte ihn offenbar nur der dekorative Charakter dieser feingliedrigen, schlanken Form; denn was für eine Funktion hätte sie hier ausdrücken sollen, da doch gerade dem Gewölbe die Rippen fehlen, die die Pfeilergestalt an dieser Stelle in tektonischer Weise hätten motivieren können? Und das abgetreppte Profil der Bögen ist doch hier selbst nur eine dekorative Form, bestimmt, einen gewissen malerischen Reiz zu erzeugen, zumal der eingelegte Rundstab sich totläuft, ohne in den Stützen weitergeleitet zu werden, wie es französischem Denken entsprechen würde.

Der Architekt von S. Kunibert befand sich also auf einem Wege, der deutlich zuerst in Groß S. Martin gewiesen war. Ich hatte dort auf die vernehmliche Neigung zu leichter Formensprache aufmerksam gemacht und gesagt, sie würde dazu beitragen, französischen Bildungen am Rhein den Eingang zu erleichtern. Hier haben wir den Beleg dafür, und er ist bereits für die weiteren Schicksale dieser Kunst sehr charakteristisch, denn wenn in Groß S. Martin die leichteren Gliederungsformen bedingt erscheinen durch den unverkennbaren Vertikalismus der ganzen Raumkomposition — hier sind sie bereits Selbstzweck geworden, denn kein raum- und damit formschöpferischer Gedanke ist in der Apsis von S. Kunibert zu erkennen, die wegen des Mangels an kräftigen Akzenten und infolge der gleichförmigen Aufteilung des Wandkörpers eine gewisse Leere des eigentlich architektonischen Denkens verrät. Es fehlt der große Schwung des Ganzen, der diese Formen rechtfertigen könnte. So ist es mehr eine bloße Freude an den etwas komplizierten, im malerischen Sinn reichgestalteten Formen, rein um ihrer selbst willen. In dieser Hinsicht wollen auch die Schaftringe, die Rundstäbe im Scheitel der Bögen und schließlich auch der Wechsel von Rund- und Spitzbögen beachtet werden. Wir werden auf dieses bemerkenswerte Symptom einer Baugesinnung, die kräftig monumentaler Gestaltung abhold zu sein scheint, weiter unten in anderem Zusammenhange noch zurückkommen müssen.

Französisch beeinflußt ist auch das Verständnis für den Spitzbogen und seinen statischen Wert, nicht minder das Einsetzen einer deutlich wahrnehmbaren Befriedigung mit seiner äußeren Erscheinung, von der ich oben bereits genügend gesprochen habe. Endlich treffen wir hier wieder jene Anordnung der kleinen Tonnengewölbe, die die vordere Stützenreihe mit der Rückwand verbinden, von der ich schon in Heisterbach sprach; sie liegen weiter zurück als die Bögen, und hier sogar in stärkerem Maße als bei dem Zisterzienserbau. Ist diese Disposition von Heisterbach her beeinflußt, oder müssen wir eine neue Anregung von der Normandie her annehmen? Ich machte oben darauf aufmerksam, daß die Heisterbacher Formen im wesentlichen keine Nachahmung am Niederrhein gefunden haben, und ich meine, daß das auch von diesem Motiv gelten muß. Denn man wird berücksichtigen müssen, wie wenig auffallend die Anordnung in Heisterbach getroffen war, wie sehr verblaßt das französische Vorbild dort zur Erscheinung kam. Dinge dieser Art pflegen doch nur dann zur Nachahmung zu reizen, wenn man sie wiederholt sieht und sich von ihrer Bedeutung einen klaren Begriff machen kann. Dazu war die Heisterbacher Bildung aber sicherlich nicht geeignet, und ich glaube daher, daß der Architekt von S. Kunibert jene Disposition noch anderswo gesehen haben muß, wo sie auffallender und bestechender ihre Wirkung tat. Hier wäre ein neuer Einfluß von seiten des normännischen Kunstkreises anzunehmen.

Somit spricht denn sehr viel dafür, daß auch die Anordnung des „Umganges“ zu ebener Erde, von der wir ausgingen, nicht eine bloße Weiterbildung ist, sondern französischen Anregungen ihre Entstehung zu verdanken hat. S. Kunibert bedeutet also nach ihrer Gesamtanordnung und ihren Einzelformen eine weitere Steigerung des französischen Einflusses für die niederrheinische Kunst. Diese Tatsache ist wichtig genug, um noch einen Augenblick dabei zu verweilen, ehe wir fortschreiten. Denn es ist doch sehr erstaunlich, wie aus dem ganzen reichen System der französischen Kunst gerade gewisse Einzelheiten entlehnt wurden, die sich als brauchbar erwiesen, dem heimischen oder doch heimisch gewordenen Formenvorrat eingegliedert zu werden. Und noch auffallender ist es, daß das alle Dinge waren, die längst ihren Aktualitätswert eingebüßt hatten und für die französische Kunst zum alten Eisen gehörten, denn etwa gleichzeitig mit S. Kunibert entstanden jene gewaltigen Schöpfungen in Chartres und Reims, die weit das hinter sich ließen, was die Kölner nachahmten. Das moderne Empfinden wird sich immer fragen, warum man denn nicht diese Groß-

taten der fremden Kunst auf sich wirken ließ, wenn man überhaupt schon von ihr Anregungen empfing? Man wird sagen, diese Bauten waren damals noch nicht fertig. Aber es standen doch die Kathedralen von Paris, Noyon und Laon. Auch käme man damit nicht weit, denn später, als der Kölner Dom erbaut wurde, war Amiens, das am nächsten stehende Vorbild, gerade in seinen entscheidenden Partien (dem Chore) noch ebensowenig fertig. Wir müssen hier offenbar die uns geläufigen Wertbegriffe völlig ausschalten und mit einem psychischen Zustande der damaligen Zeit rechnen, der künstlerische Dinge zur Befriedigung eigener ästhetischer Bedürfnisse nur insoweit heranzuziehen vermochte, als sie sich mit dem gewohnten Vorstellungskomplex mühelos assimilieren ließen. Man stand am Rhein immer noch auf dem Boden der „romanischen" Raumanschauung, wenn diese auch bereits im Begriff war, sich zu lockern, wie Groß S. Martin mit seinem Vertikalismus uns lehrte; man konnte also vorwiegend nur die Formen der französischen Architektur als bedeutsame würdigen, die nicht zu weit von den Grenzen der eigenen Schaffensart entfernt waren: eine Bedingung, die nur die Gestaltungen der französischen Frühzeit erfüllten. Trotzdem also das Eigene gewahrt wurde, mußte nun doch naturgemäß eine Wandlung vor sich gehen, indem jede übernommene Form zunächst zu einer Irritation der alten Empfindungsweise führte, diese schwächte und dann untergrub, so daß sie fremden Einflüssen gegenüber sich willfähriger erwies. Daraus resultierte ein Dualismus, der das auffälligste Charakteristikum der rheinischen Kunst in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts ausmacht. Seine beiden Komponenten habe ich bereits oben wiederholt näher bezeichnet: das in seinem innersten Wesen nur dekorativ gestaltende Gliederungsvermögen der rheinischen Kunst und die tektonische Formensprache französischer Provenienz, die beide dadurch in Beziehung traten, daß diese um ihres äußeren Reizes willen aufgenommen wurde, und zwar zunächst als Mittel, die räumliche Wirkung im plastischen Sinne zu bereichern. In der Durchdringung dieser beiden Elemente ist bereits ein gewisser Teil der Entwicklung beschlossen, die zu einer fortgesetzt gesteigerten Annahme französischer Formen führte. S. Kunibert bedeutet einen Schritt weiter auf dieser Bahn, denn auch hier kann es keinem Zweifel unterliegen, daß man aus Freude an den eleganten Bildungen französischer Tribünen und Triforien dazu gelangte, ihre Formen für die Gestaltung des am Rhein schon heimisch gewordenen Laufganges auszunutzen, und daß man es im wesentlichen ebenso als eine dekorative Bereicherung empfand, wenn man die Wandzerlegung auch auf das Untergeschoß ausdehnte. Ich habe deshalb oben ausdrücklich darauf hingewiesen, daß Vorbilder für den Gesamtaufriß der Kunibertapside in der besonderen Form mit der reichen Stützenbildung in Frankreich nicht vorlagen. Diese Kombination im Grunde gar nicht zusammengehöriger Dinge, das ist der eigentliche Ausdruck des rheinischen Anteils an dieser Schöpfung.

Wir müssen an dieser Stelle unsere Aufmerksamkeit noch einer anderen Erscheinung zuwenden, für die wir in S. Kunibert das erste Beispiel finden. Die besprochene Gliederung der Apsis greift hier nämlich auf den geraden Teil des Chores und auf das Querhaus über. In S. Aposteln war schon einmal die Rede von der Aufrißdisposition jener schmalen Joche, die den Apsiden vorangehen. Man wird sich erinnern, daß dort über den Nischen des Untergeschosses in doppelter Reihe niedrige Triforien angebracht sind, so daß die Apsiden allein eine zweigeschossige Anordnung aufzuweisen haben und deshalb eine ganz beherrschende Wirkung im Raume ausüben. In Groß S. Martin war das gleiche Prinzip verfolgt worden, nur in der dekorativen Gestalt verändert, auf die ich nicht näher eingegangen bin, da sie keine wesentliche Neuerung bedeutet. Anders verfuhr man nun in S. Kunibert. Das eine sehr schmale Joch vor der Apsis zeigt im wesentlichen die gleiche Aufteilung, wie diese selbst. Zu ebener Erde entspricht hier dem „Umgang" der Apsis allerdings nur eine Nische an jeder Seite, aber im Obergeschoß ist der gleiche Laufgang mit derselben Höhe vorhanden, getrennt von dem der Apsis durch einen gegliederten Pfeiler, der die Stelle der Bündelsäulchen vertritt. Er erinnert durch die zwei an seiner Vorderseite angebrachten Säulen an die von S. Aposteln her bekannte Form. Eingedeckt ist das schmale Joch durch ein hohes, spitzbogiges Tonnengewölbe. Diese Aufrißdisposition hat nun auch die Grundlage abgegeben für die Gliederung des östlichen Querhauses, die in ganz analoger Form gehandhabt ist. Wir werden im zweiten Abschnitt noch ausführlich darauf zurückkommen, hier kommt es uns nur darauf an, den Ausgangspunkt zu bezeichnen für die interessanten rheinischen Querhausgliederungen, von denen das beste

Beispiel in der Kölner Apostelkirche zu finden ist[1]), denn es ist wichtig, darauf hinzuweisen, daß sie aus den zweigeschossigen Apsidenanlagen sich entwickelt haben. Man wird jetzt die große Bedeutung dieses Motives für die niederrheinische Architektur verstehen und sofort bemerken, daß gerade umgekehrt wie in Frankreich die Apsisgestaltung als Vorbild gewählt wurde, als man dazu überging, wenigstens in beschränktem Maße eine einheitlich zusammenfassende Gliederung durchzuführen. Doch ist dieser Begriff eben nur ein sehr relativer, da die Gestaltung des Langhauses ihre eigenen Wege ging und so der oben charakterisierte Unterschied grundsätzlich bestehen blieb. Daß man am Niederrhein bemüht war, wenigstens Chor und Querhaus durch die Gliederung des Aufrisses zusammenzufassen, da, wo das durch den Grundriß nicht gegeben war, findet offenbar seinen Grund in der hier immer deutlich hervortretenden Neigung für eine zentralisierende Gestaltung des Ostbaues, dem man gerade von alters her die sorgfältigste und liebevollste Behandlung zuteil werden ließ. Es ist also kein Zufall, daß wir auch gerade hier die ersten und bedeutendsten Äußerungen des Stilwandels fanden, der uns beschäftigt. Wenn wir also die Besprechung der Apsiden auch in der historischen Darstellung vorangestellt haben, so ist das nicht Willkür, sondern durch die Verhältnisse selbst bedingt.

F. S. Quirinus in Neuß.

S. Quirinus in Neuß (Taf. LXXIX) ist wieder eine Dreiconchenanlage. Wie schon in S. Aposteln und in Groß S. Martin, liegt auch hier das Niveau der östlichen Apside um ein paar Stufen höher als das der beiden anderen. Alle drei erheben sich auf halbkreisförmigem Grundriß und sind im wesentlichen gleichartig behandelt. Ihre Gesamtanlage folgt dem schon so oft beschriebenen Typus. Das untere Geschoß ist etwas niedriger als das obere. In beiden sind, wie in S. Kunibert, die schmalen Umgänge vorhanden. Doch haben diese hier eine nur dreifache Vertikalgliederung. Wieder an S. Kunibert erinnert dann die Form der Stützen auf dem oberen Laufgang, es sind schlanke Bündelsäulchen aus drei Gliedern, von denen jedes etwas unterhalb der Mitte einen Schaftring trägt. Wegen der größeren Höhenentwicklung des Baues erheben sie sich auf einem entsprechend gestalteten, mäßig hohen Sockel. Im unteren Geschoß ist die Stützenform nicht dieselbe; wir finden hier auf einem im Verhältnis sehr hohen, gemeinsamen Sockel zwei nebeneinandergestellte und sich gerade noch schneidende Säulen vor einem rechteckigen Massiv, das aber schmäler ist als die beiden Säulen zusammen, so daß es für den normalen Anblick unsichtbar bleibt. Diese Bildung ist interessant: offenbar von der Stützenform in S. Aposteln abhängig, gibt sie dasselbe Motiv in leichterer und auch funktioneller wirkenden Gestalt. Die Bögen über diesen eigenartigen Trägern sind spitz geführt und weisen ein abgetrepptes Profil mit eingelegtem Viertelstab auf, das mit der von S. Kunibert bekannten Form verwandt ist. Im Obergeschoß begegnen wir einer merkwürdigen Bogenform, sie ist weder spitz noch rund, sondern nähert sich am meisten einer Parabelkurve. Das Profil ist hier nur ein einfach abgetrepptes. Die normale Anordnung zeigt die Verbindung der Freistützen mit der Rückwand, in der oben große Rundbogenfenster angebracht sind, während sich unten in spitzbogigen Nischen kleine fächerförmige Öffnungen befinden. Das Gewölbe ist eine rundgeschlossene, gestelzte Halbkuppel.

Ähnlich wie in S. Kunibert ist nun diese Gliederung der Apsiden auf die schmalen Joche vor ihnen übertragen, von denen sie durch kräftige, pfeilerartige Rücksprünge der Wand getrennt sind. Auch hier ist die Disposition auf allen Seiten im wesentlichen die gleiche, wenn man von den Modifikationen absieht, wie sie durch die Eingänge zu den Seitenschiffen im Westen bedingt sind. Sie stimmt mit der der Apsiden im allgemeinen überein, nur sind im Untergeschoß, wie schon in S. Kunibert anstatt der Umgänge ganz flache, von Blenden gebildete Nischen angeordnet. Die Vorjoche sind hier länger als in der Kölner Kunibertskirche, so daß bei jedem von ihnen eine Unterteilung bewirkt werden konnte, zu der Stützen verwendet wurden, die analog denen der Apsiden gestaltet sind. Durch einen dünnen Gurt aus drei Rundstäben ist diese Gliederung in den Tonnengewölben fortgesetzt. Zu beachten ist deren Verbindung mit den Stützen. Es tragen nämlich die

[1]) Eine Nachahmung der Gliederung des westlichen Querhauses von S. Aposteln liegt offenbar im Querhaus und im Mittelschiff der Magdeburger Liebfrauenkirche vor (Taf. LXXVII—LXXVIII).

Bögen des Laufganges nicht selbst die Gewölbe, wie in den Apsiden, vielmehr ist die Anordnung dadurch kompliziert, daß auf den Deckplatten der in die Mitte gestellten Bündelsäulen vor jenen Bögen noch jedesmal ein Pilaster Platz gefunden hat, der über seinem Kapitell die genannten Mittelrippen der Halbtonnen zusammen mit dünnen Schildbögen trägt. Erst diese schneiden in das Gewölbe ein, indem sie auf der anderen Seite auf den Pfeilern aufruhen, die die schmalen Vorjoche von der Vierung und den Apsiden trennen. Der Zweck dieser merkwürdigen Anlage ist der, die erwähnte Stelzung der Halbkuppeln in den Apsiden zu kompensieren.

Die Vierung ist in der Längsachse etwas gestreckt, infolgedessen sind ihre großen Bögen nach dem Langhause und dem Chore zu spitzer geführt als gegen die Querhausconchen. Sie tragen einen großen, offenen Turm, der zunächst rechteckig aufsteigt und erst oberhalb eines von kleinen Kragsteinen getragenen Gesimses mit den Zwickeln versehen ist, die den Übergang zu dem achteckigen Oberbau vermitteln. Mit ihm tritt der Turm über das Dach hinaus und empfängt hier unter einer von acht Rippen getragenen Kuppel das Licht der fächerförmigen Fenster. Bemerkenswert ist in dem achteckigen Tambour die Anlage des inneren mit Freistützen versehenen Laufganges, eine Disposition, die wir bereits von S. Aposteln her kennen.

In der chronologischen Übersicht, die ich oben vorausschickte, habe ich darzulegen versucht, daß dieser Ostbau von S. Quirin nur um wenige Jahre später entstanden sein wird als der Chor von S. Kunibert. Aus der bloßen Beschreibung wird bereits deutlich hervorgegangen sein, daß in der Wahl einzelner architektonischer Formen zwischen beiden Bauten in der Tat eine unleugbare Verwandtschaft besteht, die auch, für sich gesehen, dazu führen würde, sich diese Anlagen in nicht langem zeitlichen Abstand voneinander entstanden zu denken. Aber S. Quirin bedeutet in künstlerischer Hinsicht mehr als eine bloße Fortsetzung der baulichen Ideen von S. Kunibert. Hier hat die niederrheinische Kunst sich wieder zu einer großen, produktiven Leistung aufgerafft, die alles das erfüllen und zu einem gewissen Ende führen sollte, was in den älteren Bauten angeregt war. Denn die Gesamtanlage als solche betrachtet hat nur einige Berührungspunkte mit S. Kunibert, während sie in viel höherem Grade als Fortsetzung der künstlerischen Tradition von Groß S. Martin erscheint. Was sich dort zuerst regte, kommt hier in verstärktem Maße mit gesteigerter Lebendigkeit zu einem für diese Kunst definitiven Ausdruck. Dabei ist es charakteristisch und für die weitere Entwicklung auch entscheidend, daß man in S. Quirin nicht von einer wirklich ganz neuen, schöpferischen Idee reden kann, die alten wurden nur insoweit zu Ende gedacht, als es überhaupt der Charakter und die Tendenzen der niederrheinischen Kunst erlaubten.

Gehen wir dem im einzelnen nach! Was uns in Groß S. Martin am meisten auffiel, war der beginnende Vertikalismus, der sich deutlich im Raum regte und bereits im einzelnen zu einer Erleichterung der architektonischen Formen geführt hatte. Er ist in S. Quirin weiter gesteigert worden, zunächst durch eine noch steilere Proportionierung der einzelnen Raumkörper. Man muß sich das einmal vergegenwärtigen an einer Gegenüberstellung der Höhen- und Breitenverhältnisse in den drei verwandten Anlagen von S. Aposteln, S. Martin und S. Quirin. Setzt man die Breitendimension gleich 1, so verhält sich diese zur Höhe — am östlichen Vierungsbogen im Lichten gemessen — in S. Aposteln wie 1 : 1,93; in S. Martin wie 1 : 2,25 (Differenz = 0,32); in Neuß aber wie 1 : 2,68 (Differenz = 0,43, resp. = 0,75)[1]). War der Vertikalismus in Groß S. Martin noch nicht mächtig genug gewesen, um sich in einem kühn aufstrebenden Turme durch die Vierung Bahn zu brechen, so ist das nun hier in Neuß geschehen. Wenn ich auch nicht über die Turmbildung im besonderen zu sprechen habe, so muß ich doch noch einmal auf das zurückkommen, was ich oben andeutete. Ich hatte gesagt, daß ein offener Vierungsturm als Ausdruck eines vertikalen Bewegungsdranges etwas durchaus anderes bedeuten würde, als die Vierungskuppel in S. Aposteln, die die verschiedenen, um sie gruppierten Raumeinheiten nur zusammenfassen sollte. Das findet nun in Neuß seine Bestätigung, denn hier hat, dieser veränderten Auffassung entsprechend, der Turm auch eine andere Gestaltung gefunden als

[1]) Zum Vergleich gebe ich auch die Zahlen für einige französische Bauten (im Lichten zwischen den Vorlagen des Langhauses und bis Gurtbogenscheitel gemessen): Jumièges: 1 : 2,69; Caen, St. Etienne: 1 : 2,26; Noyon: 1 : 2,36; Laon: 1 : 2,18; Paris: 1 : 2,65; Soissons: 1 : 2,55; Chartres: 1 : 2,21; Reims: 1 : 2,75; Amiens: 1 : 3,02; Beauvais: 1 : 3,39.

in S. Aposteln.[1]) Dort erheben sich bereits zwischen den Vierungsbögen die Zwickel, die den Übergang zu dem achteckigen Tambour vermitteln. Die gerade aufwärtsstrebende Bewegung der Vierungspfeiler findet dagegen in Neuß erst eine kräftige und ausdrucksvolle Fortsetzung in dem viereckigen Unterbau, der sie bis über das Dach hinaus fortleitet. Eine wichtige Folge dieser Disposition ist die viel reichere Lichtzufuhr, die so möglich wurde. Denn die niedrige Höhenlage des Tambours in S. Aposteln gestattete die Anbringung von Fenstern nur an seinen Schrägseiten, während in S. Quirin das Licht von überall her reichlich in den Turm dringt. So ist denn das Streben zum Lichte hinauf nicht nur bildlich zu deuten, es hat in S. Quirin einen ganz realen Ausdruck gefunden. In diesem Sinne ist auch die reichlichere Lichtfülle zu verstehen, die gegenüber dem noch recht dunklen Gross S. Martin den Unterbau durchflutet. Denn man wollte ja nicht nur eine zentrale Beleuchtungsquelle schaffen, zu deren Helligkeit sich die übrigen Räume zu drängen scheinen, es galt auch diesen selbst schon so viel Licht zu geben, daß ihre Gliederungsformen deutlich in voller Klarheit sichtbar würden, um zu dem Eindruck des Aufstrebens auch ihrerseits kräftig mitwirken zu können. S. Quirin ist kaum wesentlich dunkler als irgendeine gotische Kirche, und man hat sich offenbar absichtlich große Mühe gegeben, dieses zu erreichen, denn im Gegensatz zu S. Aposteln und Groß S Martin zeigen die schmalen Joche vor den Apsiden ebenfalls Fenster, deren Anlage große Schwierigkeiten verursachte, die auch keineswegs völlig überwunden sind, wie an ihrer teilweisen Überschneidung durch die vorgelagerten Pfeiler zu erkennen ist.

Dem Streben nach Vertikalismus verdankt auch die Gliederung der Wände ihre besondere Gestaltung. Und da ist abermals der Anschluß an Ideen zu finden, die in Groß S. Martin schon keimend wahrgenommen werden können. Ich habe bei Besprechung dieser Kirche darauf aufmerksam gemacht, daß dort versucht war, durch eine optische Höhendifferenzierung der Geschosse einen aufstrebenden Bewegungseindruck zu erzeugen. Faktisch ist dort ja nur im Chore infolge der Bodenerhöhung das Obergeschoß höher als das untere, während man sich im übrigen darauf beschränkt hat, durch den Kontrast der kleinen, etwas plumpen Nischen und der leichten hohen Stützen darüber, dem Obergeschoß ein gewisses Übergewicht zu sichern und so die Höhentendenz zu kennzeichnen. In Neuß ist das konsequent weiter gedacht. Auch hier ist ja das Untergeschoß in Wahrheit nur unwesentlich niedriger als das obere, aber es ist gelungen, ihm durch die geschickte Gliederung fast den Charakter eines Sockels zu verleihen. Rein äußere Umstände halfen dabei mit, indem der Boden in den Apsiden des „Querhauses“ durch einige Stufen erhöht ist, auf denen offenbar die Chorstühle der Nonnen Platz fanden — wie das heute im wesentlichen wieder richtig hergestellt ist. Mit Rücksicht darauf sind die Sockel der Freistützen, die ja hinter den Sitzen verborgen blieben, sehr hoch gestaltet, so daß eigentlich nur die beschriebenen Doppelsäulen dem Auge sichtbar werden. Das ist mit sehr feiner Überlegung disponiert, denn auf diese Weise sind die Stützen des Untergeschosses scheinbar nur niedrig und von gedrungener Form: sie sollen den hoch aufschießenden Gliederungen, die über ihnen im Obergeschoß Platz gefunden haben, ihren besonders lebhaften Ausdruck kräftiger Bewegung sichern. Dieses Prinzip der Proportionierung, das mit niedrigen Gliedern anfängt, um höhere darauf zu setzen, kann auch im einzelnen an der Bildung der Stützen verfolgt werden, die im oberen Laufgang der Apsiden die Halbkugel aufnehmen, denn hier ist der kantige Sockel, auf dem sie ruhen, von geringer Höhe, während sie selbst durch die Schaftringe in zwei Abschnitte gegliedert sind, von denen der untere niedriger ist als der obere, aber doch immer noch den Sockel darunter an Höhe überragt: es ist also eine dreifache Steigerung durchgeführt, die nicht unbedeutend mitwirkt, den vertikalen Bewegungszug dieser Stützen zu steigern. Die Anregungen von Groß S. Martin sind also mit klarer Erkenntnis dessen, was dort noch ungelöst war, zu kräftigem Ausdruck gebracht.

Ferner bediente man sich hier in umfangreicherem Maße, als es dort geschehen war, einer leichten, schlanken Formensprache in den Einzelgliederungen. Im wesentlichen sind dabei die Vorbilder benutzt und weiter entwickelt worden, die die Apsis von S. Kunibert darbot. Die Übertragung des Conchenaufbaues auf die kurzen Joche vor ihnen, die Anlage eines Umganges in den Apsiden auch zu ebener Erde, die neue Stützenform auf dem oberen Laufgang: das alles kehrt hier wieder

[1]) Darauf hat Effmann schon hingewiesen, cf. W. Effmann, Die S. Quirinuskirche in Neuß, Düsseldorf 1890, p. 10.

und ist geschickt dem Ganzen nutzbar gemacht. Von den eigenen Formbildungen des Arckitekten von S. Quirin erwähnte ich bereits oben die merkwürdigen, mit vorgelagerten Doppelsäulen gegliederten Pfeiler im Untergeschoß der Apsiden. Wenn man auch nicht behaupten wird, daß diese Bildung eine besonders glückliche sei, so erfüllt sie doch vollkommen ihren Zweck.

Im ganzen betrachtet ist die besondere Leistung des Architekten von S. Quirin also weniger in der Kreation neuer Elemente zu suchen, als in der sehr talentvollen Ausnutzung und Fortbildung schon vorhandener. Denn auch die Form des offenen Vierungsturmes ist letzten Endes selbst nur eine Modifikation. Man wird freilich erwidern, daß das schließlich von jeder künstlerischen Betätigung gilt, die ja immer auf den Traditionen der Vergangenheit fußt. Es kommt hier doch aber auf den besonderen Grad an. Denn es ist zu fragen, ob eine architektonische Idee weiter gedacht werden kann, indem man die zu ihrer Realisierung verwandten Mittel ebenfalls nur ausgestaltet, ohne von Grund auf neue heranzuziehen. Mit anderen Worten war die steilere Proportionierung, die zunehmende Erleichterung der älteren Gliederungsformen und ihre fortgesetzte Vermehrung wirklich imstande, ohne weiteres dem ersehnten Vertikalismus zu einem befriedigenden Ausdruck zu verhelfen, oder besteht hier trotz allem ein gewisser Mißklang?

Wir müssen uns hier dessen erinnern, was die wesentlichste Grundlage des architektonischen Denkens am Niederrhein ausmachte. Bei S. Aposteln und bei Groß S. Martin konnte ich darauf hinweisen, daß die bestimmte Charakterisierung des Raumes in erster Linie durch die Zusammenstellung kubischer Massen erzielt wurde und daß die Gliederung der Umfassungswände den Zweck hatte, den so gewonnenen Eindruck zu unterstützen. Wenn die besonderen Formen, die dazu verwandt wurden, auch tektonischen Ursprungs waren, so waren es doch nicht sie, die zu den wesentlichsten Erzeugern des Raumeindrucks wurden, so daß zuförderst ihre dekorative Wirkung gesucht wurde — während eben in Frankreich von der organischen Gliederung der Umfassungswände das Leben ausströmte, das den eigentlich „gotischen“ Raum konstituierte. Es war das die innere Ursache des niederrheinischen Dualismus, von dem bei S. Kunibert die Rede war, da die tektonischen Formen sich immer nur bis zu einem gewissen Grade dem ihnen wesensfremden Raumideal dienstbar machen ließen. Bei S. Aposteln war das voll gelungen — wir werden gleich sehen, weshalb — in Groß S. Martin schon in geringerem Maße, obwohl, wie ich sagte, noch kein eigentlicher Konfliktstoff geschaffen war. Wie steht es nun aber damit in Neuß?

Eines ist ganz gewiß, man wollte den Vertikalismus von Groß S. Martin steigern. Es wurde dabei im Grunde genommen durchaus nach der alten Weise verfahren, indem die kubischen Massen höher proportioniert und gegeneinander aufgetürmt wurden. Es ist nun einleuchtend, daß hier sehr bald aus rein materiellen Gründen eine Grenze gezogen war, die unter keinen Umständen überschritten werden konnte. An diese war man in S. Quirin bereits offenbar gelangt, man bemühte sich also, mit den Mitteln der Wandgliederung, und zwar in viel stärkerem Maße als das schon in Groß S. Martin der Fall gewesen war, den gewünschten Wirkungsgrad zu erzielen. Das ist nun, wie man zugleich erkennen wird, ein Faktor von ganz wesentlicher Bedeutung, denn je mehr man die Wandgliederungen als Ausdrucksmittel heranzog, um so näher kam man den französischen Ideen. Man mußte diese dann besser verstehen lernen, ihre eigentümlich lebendige Kraft empfinden und einsehen, ein wie großer Vorteil sich aus ihrer vermehrten Anwendung ziehen ließ. Es war also wieder ein neuer Anlaß gegeben, französischen Einflüssen das Tor zu öffnen. Und das um so mehr, als man fühlen mußte, daß mit den bisherigen Mitteln der Wandgliederung nicht auszukommen war. Denn wie verfuhr man in Neuß? Ich habe bereits auf die fortgesetzte Erleichterung und Vermehrung der Freistützen aufmerksam gemacht, man scheint bei S. Quirin geglaubt zu haben, damit zum Ziele zu gelangen. Die Zerlegung der Wand in zwei Schalen als Mittel funktionellen Ausdrucks ist nun aber an eine ganz bestimmte Relation gebunden, um wirksam zu sein. Sie verlangt nämlich, daß bei zunehmender Erleichterung diese nicht einseitig gehandhabt, sondern gleichmäßig auf Freistützen und Rückwand ausgedehnt werde. Das rheinische Denken war nun infolge seiner oft charakterisierten dekorativen Gestaltungsweise leicht geneigt, die Wand nur an der äußeren Oberfläche zu gliedern, anstatt sie, wie die Franzosen es taten, in ihrer ganzen Tiefenerstreckung zu teilen. Es ist also in dieser Vorstellungsart begründet, wenn man in Neuß meinte, damit auskommen zu können, daß man

lediglich die Freistützen mit stärkerem funktionellen Leben versah und die Rückwand in alter Schwere bestehen ließ. Ganz besonders deutlich tritt das an den geraden Wänden der schmalen Joche vor den Apsiden in Erscheinung, wo überdies die durch die Turmanlagen bedingte Verschiebung der Fenster den Eindruck einer organischen Verknüpfung zwischen Freistützen und Rückwand nicht aufkommen läßt. Hier erscheint das ganze Laufgangsystem doch nur wie eine Blendenarchitektur. Aber auch in den Apsiden wirkt trotz der großen Fenster die Rückwand gegenüber den schlanken Bündelsäulchen außerordentlich schwer und massig. Die Gliederung läßt hier die Wand dahinter nicht vergessen, wie das in allen französischen Laufgangdispositionen der Fall ist, vielmehr erscheint diese als das eigentlich Wichtige. Der Bewegungseindruck haftet nur an der Oberfläche, man empfindet die Wand nicht selbst von ihm ergriffen. So ist denn auch in S. Quirin das ganze kunstvolle Laufgangsystem im Grunde genommen trotz seines funktionellen Lebens nur eine Dekoration. Und diese wirkt nicht harmonisch, weil eben die Mittel den deutlich erkennbaren Zweck nur unvollkommen erfüllen und so nicht ganz ohne eine gewisse Aufdringlichkeit erscheinen. Das macht einen wesentlichen Unterschied gegenüber S. Aposteln aus. Zwischen den großen, schweren Formen des Laufganges und der Rückwand besteht dort ein wohltuendes Gleichmaß der Erscheinung, man glaubt den Pfeilern wirklich, daß sie sich mit der Mauer in die Last der Kuppel teilen, was in der Neußer Kirche nicht der Fall ist. Daher denn auch der Versuch, durch äußere Lebhaftigkeit das zu ersetzen, was den Formen an innerer Ausdruckskraft fehlt. Denn nur so ist die merkwürdige Art des Ansetzens der Tonnengewölbe in den schmalen Vorjochen recht zu verstehen und die Freude an reichen, mannigfach konstruierten Bildungen zu erklären, wie sie namentlich in den eigenartigen Fensterformen und den Blenden des Turmunterbaues zum Ausdruck kommen, Dinge, die hier in Neuß zum ersten Male in größerem Umfange zur Anwendung gelangen und den Eindruck machen, als ringe man nicht ohne innere Qual nach intensivem Ausdruck, ohne doch von jener Lust an rein dekorativen Formvariationen frei zu sein, die das alte und unverlierbare Erbteil der rheinischen Tradition ausmacht. Wenn Schnaase von dem „Überladenen“ des Dekorativen sprach[1]), und Dehio hier manches „bizarr“ findet, so haben sie offenbar dieses bezeichnen wollen.[2]) Wir haben hier abermals Gelegenheit, den außerordentlich komplexen Charakter der niederrheinischen Kunst dieses Zeitalters mit aller Deutlichkeit zu empfinden: es ist nicht ein einheitlich starker Wille, der mit Entschiedenheit zu einem bestimmten Ziele drängt, sondern eine Vielheit von Tendenzen, die sich in einer Art Gärungsprozeß befinden.

Was nun aber daraus hervorgehen sollte, kann kaum mehr zweifelhaft sein. Nicht nur war ein derart vielfältig gespaltener Wille voll partikularistischer Strömungen bereits leicht beeinflußbar von einer in ihrer Einheitlichkeit so imposanten künstlerischen Macht, wie sie von der französischen Gotik repräsentiert wurde: die Hauptsache ist vielmehr darin zu erkennen, daß infolge jenes ganz deutlich wahrnehmbaren Vertikalismus der eigentliche Schwerpunkt des architektonischen Denkens am Niederrhein eine Verschiebung erfahren hatte. Wie ich bereits andeutete, vollzog sich jetzt der Übergang von einer vorzugsweise mit räumlichen Massen komponierenden Schaffensart zu einer solchen, die ihren besonderen Ausdruck durch die funktionelle Gliederung der Umfassungswände und deren Zerlegung in aktiv aufstrebende und füllende Teile zu erzielen suchte. Wohl gemerkt, man war noch weit davon entfernt, wahrhaft „gotisch“ zu empfinden, ich füge gleich hinzu, daß man auch später — sieht man von den auf alles Eigene verzichtenden Kopien französischem Muster ab — niemals vollkommen dazu gelangt ist und daß am Ausgang des Mittelalters, als die imitierende „Frühgotik“ wie eine Episode überwunden war, das alte, ureigentliche Temperament der deutschen Kunst sich wieder in neuer Gestalt Bahn brach. Aber zunächst war die weitere Aufnahme französischer Formen am Niederrhein ein wirkliches Bedürfnis; mit der Erbauung der Neußer Quirinuskirche sind die älteren Ideen zu Ende geführt, zugleich ist aber auch die neue Richtung entscheidend gewiesen. Das kommt auch gleich in den späteren Bauten zu einem deutlichen Ausdruck und zwar in mehrfacher Hinsicht. In den Apsiden wurde jetzt das Rippengewölbe aufgenommen und ebenso die durchgehenden Dienste, womit die bisher in den Geschoßteilungen klar betonten Horizontalen eine Brechung erfuhren. Viel wichtiger ist aber ein zweites: um die Zeit, in der die Conchen der Neußer Quirinus-

[1]) Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. V, Düsseldorf 1872, p. 256.

[2]) Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. V, Berlin 1912, p. 384.

kirche sich erhoben, entstanden die ersten aufs deutlichste von der französischen Kunst beeinflußten großen Langhausbauten am Niederrhein: S. Aposteln und S. Kunibert zu Köln. Und das hat nun ein Drittes im Gefolge: wenn bisher in den drei Jahrzehnten von 1190—1220 cr. die wichtige und entscheidende Entwicklung sich in den großen Apsiden und vornehmlich den Dreiconchenanlagen vollzogen hatte[1]), so rückten diese jetzt in ihrer stilbildenden Bedeutung durchaus an die zweite Stelle, indem die Lang- und Querhausbauten die eigentlichen Träger des „Übergangstiles" im prägnanten Sinn des Wortes wurden. Es soll das nicht heißen, daß jetzt etwa keine Dreiconchenanlagen mehr am Rhein entstanden wären, diese Baugewohnheit war zu tief eingewurzelt, aber ihre Bedeutung innerhalb des ganzen Kirchenbaues ist jetzt eine wesentlich geringere geworden. Scheinen die kurzen Langhäuser von S. Aposteln[2]) und Groß S. Martin[3]) nur wie eine Vorbereitung auf die prunkvollen Ostbauten — ähnlich lag das Verhältnis schon bei S. Maria im Kapitol —, so haben sie jetzt einen gesteigerten Wert erhalten; sowohl in Bonn wie in Roermond und in S. Andreas zu Köln sind es die Mittelschiffsanlagen, die den wahren Charakter der Bauten bestimmen — wenigstens was den Innenraum betrifft. Man wird darin eine Bestätigung erblicken können, für das, was ich soeben von dem Umschwung der künstlerischen Stimmung sagte: weil man den Gliederungsformen ein erhöhtes Interesse entgegenbrachte und nicht mehr so vorzugsweise in räumlichen Massen komponierte, nahm man jetzt mit neuer Frische die Umgestaltung der Langhausbauten in Angriff. Selbstverständlich ging die Gliederung der Apsiden mit ihren neuen Fortschritten damit Hand in Hand, aber sie war nicht mehr das eigentlich stilbildende Moment, sondern eine Folge der Ideen, die jetzt in den Lang- und Querhausbauten zuerst ihren Ausdruck fanden. So wurden z. B. die Rippengewölbe dort eher angewandt als in den Apsiden.

Daraus ergibt sich dann für unsere Arbeit die Folgerung, die genauere Besprechung der Apsiden der späteren Zeit, d. h. derjenigen, die nach 1220 entstanden sind, erst dann vorzunehmen, wenn wir einen Einblick in die Entwicklung des Langhausbaues gewonnen haben werden. Hier mag vorläufig auf das verwiesen werden, was in den chronologischen Vorbemerkungen weiter oben gesagt wurde, es ist zunächst ausreichend, um sich ein Bild der weiteren Entwicklung innerhalb der Kölner Diözese machen zu können. Wie ich bereits im Vorwort sagte, ist für die Behandlung der Langhausbauten ein zweiter Teil in Aussicht genommen; hier im ersten Abschnitt kam es mir nur darauf an, darzulegen, eine wie ungewöhnlich hohe Bedeutung den ersten Apsidengliederungen nach normännischem Vorbilde in der Geschichte des niederrheinischen Übergangsstiles zukommt. Außerdem sollten die französischen Grundlagen des Stiles insoweit erörtert werden, als das zum Verständnis meiner Auffassung nötig schien.

Zum Schluß wird es nützlich empfunden werden, die Apsiden der Kölner Diözese — andere derselben „normännischen" Gattung kommen auch in der Diözese von Trier und in Westfalen vor, zu denen man leicht die verbindenden Fäden finden wird — in der chronologischen Tabelle vereint zu sehen.

---

[1]) Natürlich darf man das nicht mißverstehen, als hätte man bis dahin überhaupt keine Langhausbauten angelegt, aber, wie insbesondere das Beispiel der Neußer Quirinuskirche beweist, es waren in ihnen noch keine wirklich grundlegenden neuen Ideen zum Ausdruck gekommen.

[2]) In S. Aposteln muß noch eine ganze Reihe von Jahren nach Anlage des Ostbaues der Piligrimsche Langhausbau bestanden haben, der Umbau erfolgte erst im zweiten Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts.

[3]) Offenbar war in Groß S. Martin zunächst nur eine einfache Pfeilerbasilika ohne Vertikalgliederung geplant, bevor das heutige, relativ späte Langhaus in seinem Oberbau errichtet wurde.

Chronologische Übersicht über die nach normännischem Vorbilde gegliederten Apsiden der Kölner Diözese.

Das letzte Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts.

1192 nach einem Brande Beginn des Ostbaues von S. Aposteln in Köln.

Umbau des Chores in S. Maria im Kapitol zu Köln (Einzelformen nach dem Muster von S. Aposteln).

Beginn des Ostbaues von Groß S. Martin in Köln (der Brand von 1185 — er ist nur durch eine Nachricht der Annales Floreffienses bekannt und wird nicht in Kölner Chroniken verzeichnet, was nicht zu verstehen wäre, wenn er wirklich den Neubau veranlaßt hätte) — kann für den heute bestehenden Ostbau nicht herangezogen werden, wohl aber die zwischen die Jahre 1206 und 1211 fallende Stiftung für den Bau, die ein gewisser Rudengerus machte).

Das erste Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts.

1202 Baubeginn des Heisterbacher Chores (nach pikardischem Vorbild; Weihe der Ostteile: **1227**).

Nach 1205 Neubau des Chores in Brauweiler (die Einzelformen im Anschluß an Groß S. Martin).

Das zweite Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts.

1210 cr. Baubeginn unter Propst Theoderich (1200—1212) des Chores von S. Kunibert (Weihe der Ostteile **1226**: damals Chor, Ostquerhaus, Seitenschiffe und das erste Doppeljoch des Mittelschiffs fertig).

Erbauung des Chores der Neußer Quirinuskirche, im Anschluß an das **1209** begonnene Langhaus.

1218 Baubeginn der Liebfrauenkirche in Roermond; **1220** Weihe des Chores, **1224** neue Weihe. Der Bau ist erst am Ende des fünften Jahrzehnts des XIII. Jahrhunderts beendet. In der Neuzeit besonders stark restauriert.

Das dritte Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts.

Gegen Ende: Baubeginn des Chores von S. Severin in Köln (geweiht **1237**).

Das vierte Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts.

Neubau der Kirche in Sinzig.

Erbauung des nördlichen Querhausarmes von S. Andreas in Köln (der Chor und der Südarm dieser Dreicochenanlage sind nicht mehr erhalten, der heute noch bestehende Nordarm ist fraglos später erbaut als das Langhaus, aber in unmittelbarem Anschluß daran, wie die ganz nahverwandten Schmuckformen hier und dort lehren. Das Langhaus wird wohl nach dem Brande von 1220 errichtet sein, von dem Cäsar von Heisterbach berichtet).

Lebenslauf.

Als Sohn des 1903 verstorbenen Justizrats Alfred Gall wurde ich, Ernst Emil Max Gall, evangelischer Konfession, am 17. Februar 1888 zu Danzig geboren. Nach privater Vorbildung besuchte ich von Michaelis 1899 bis Ostern 1905 das städtische Gymnasium meiner Vaterstadt; aus Gesundheitsrücksichten siedelte ich Ostern 1905 nach Wernigerode a. H. über, wo ich am 23. Februar 1907 von dem dortigen Fürstl. Stolbergschen Gymnasium das Zeugnis der Reife erhielt. Ich studierte dann zunächst zwei Semester Jura, während des ersten in Grenoble, dann in Berlin. Hier trat ich Ostern 1908 in die philosophische Fakultät über, um mich dem Studium der neueren Kunstgeschichte zu widmen. Während des Sommers 1909 war ich zu einer größeren Studienreise nach Frankreich beurlaubt, wo ich auch in der Regel meine Ferien zugebracht habe, hauptsächlich mit Arbeiten über die nordfranzösische Architektur des Mittelalters beschäftigt. Meine Lehrer waren die Herren Professoren Wölfflin, Frey, Kekule von Stradonitz, Riehl, Stumpf, Tangl, Goldschmidt und Loeschke. Ihnen allen sei hier mein herzlichster Dank gesagt, ganz insbesondere Herrn Professor Dr. Adolph Goldschmidt, der mit größter Güte und nimmer ruhendem Interesse während der letzten Jahre meine Studien förderte.